

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

**Repensar la antropología: El dibujo como etnografía
experimental.**

Gabriela Michelle Yáñez Atencia

Artes Liberales

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciada en Artes Liberales

Quito, 9 de mayo de 2017

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

Repensar la antropología: El dibujo como etnografía experimental

Gabriela Michelle Yáñez Atiencia

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Ana María Garzón Mantilla, M.A

Firma del profesor

Quito, 9 de mayo de 2017

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: Gabriela Michelle Yáñez Atencia

Código: 00114755

Cédula de Identidad: 1723304794

Lugar y fecha: Quito, 9 de mayo de 2017

RESUMEN

La antropología contemporánea ha demostrado un creciente interés por lo visual. Cine documental, fotografía, performance, entre otras formas de etnografía experimental, se abren paso entre las discusiones ontológicas de la disciplina con el objetivo de entender, pensar y producir antropología de una forma diferente. Los métodos, escenarios, actores y materiales que él o la antropóloga emplean con la finalidad de construir y representar el texto antropológico pueden abordarse desde una dimensión visual. Así lo refleja la producción antropológica de las últimas décadas donde, además de un esfuerzo por desafiar los límites y restricciones de la antropología clásica, cuestiones a debatirse como la divulgación y legitimidad del conocimiento o la interpretación y representación de la realidad surgen, no solo para interpelar a la disciplina sino que también para reinventarla. El rol que desempeña la visualidad en relación a dichas cuestiones puede constituirse como un elemento clave en el proceso de transformación que la posmodernidad ha forzado en la academia. La imagen como principio de poder y multidimensionalidad ofrece nuevas perspectivas a la investigación y producción cultural. Pensar desde, a través y hacia la imagen es un reto que varios campos disciplinarios han decidido asumir. La antropología no es una excepción.

El presente trabajo se interesa por las convergencias entre antropología e imagen, particularmente, entre antropología y dibujo. El dibujo, así como diversas formas de ilustración, constituye una alternativa prometedora, aunque poco explorada, para la investigación social y más aún, para la práctica antropológica. Existe una distancia sobrestimada entre la academia, como figura institucional, y la práctica del dibujo, como herramienta de representación. De ahí que el presente trabajo, en consonancia con un enfoque reflexivo, se interese en problematizar tal brecha y proponerla como un espacio transdisciplinar, dinámico y, sobretodo, válido en el contexto contemporáneo. El dibujo, tanto metodológicamente (en referencia al trabajo de campo) como en aspectos representativos y divulgativos puede perfilarse como una alternativa exitosa para la elaboración del texto antropológico. En base a argumentación teórica, así como al análisis de ejemplos y autores concretos, como Michael Taussig, Tim Ingold, Leslie Mcfadyen, Maxine Sheets-Johnstone, entre otros, el trabajo discurre sobre las relaciones, contribuciones, riesgos y ventajas de incorporar el dibujo a la práctica del antropólogo. Diarios de campo ilustrados, e incluso cómics, constituyen algunos de los principales aportes que tanto antropólogos como artistas han venido realizando en favor de la investigación social en los últimos años. Todo, en ánimo de generar una posición crítica a la vez que entusiasta sobre la cooperación entre lo visual y lo antropológico.

Palabras clave: antropología gráfica, dibujo, diarios de campo, reflexividad, cómics.

ABSTRACT

Contemporary anthropology has shown a growing interest by visual aspects. Documentary film, photography, performance, among other forms of experimental ethnography, break through the ontological discussions of the discipline with the aim of understanding, thinking and producing anthropology in a different form. Methods, scenarios, actors, and materials that the anthropologist use with the purpose of constructing and representing the anthropological text can be approached from visual dimensions. This is reflected in the anthropological production of the last decades where, in addition to an effort to challenge the limits and constraints of classical anthropology, issues to be discussed as the divulgation and legitimacy of knowledge or, the interpretation and representation of reality arise, not only to question the discipline, but also to reinvent it. The role of visuality in relation to these issues can become a key element in the process of transformation that postmodernity has forced on academia. The image as a principle of power and multidimensionality offers new perspectives to cultural research and production. Thinking from, through and towards the image is a challenge that several disciplinary fields have decided to assume. Anthropology is no exception.

The present work is concerned with the convergences between anthropology and image, particularly between anthropology and drawing. Drawing, as well as various forms of illustration, is a promising alternative, although little explored, for social research and even more for anthropological practice. There is an overestimated distance between the academy, as an institutional figure, and the practice of drawing, as a tool of representation. Hence the present work, in line with a reflexive approach, is interested in problematizing such rift and proposing it as a transdisciplinary, dynamic and, above everything, valid space in the contemporary context. Drawing, both methodologically (in reference to fieldwork) and in representative and informative aspects, can be drawn as a successful alternative for the elaboration of the anthropological text. On the basis of theoretical arguments, as well as the analysis of specific examples and authors, such as Michael Taussig, Tim Ingold, Leslie Mcfadyen, Maxine Sheets-Johnstone, among others, this paper discusses the relationships, contributions, risks and advantages of incorporating drawing into the anthropologist's practice. Illustrated fieldnotes, and even comics, are some of the main contributions that both anthropologists and artists have been making in favor of social research in recent years. Everything, in order to generate a critical as well as enthusiastic position on the cooperation between the visual and the anthropological.

Key words: graphic anthropology, drawing, field diaries, reflexivity, comics.

TABLA DE CONTENIDO

Lista de ilustraciones	7
Introducción	11
Capítulo I:	
Revisión de antecedentes: El giro posmoderno	14
Capítulo II:	
De la etnografía clásica a la etnografía reflexiva	26
Capítulo III:	
El dibujo como etnografía experimental.....	43
Conclusiones	66
Referencias Bibliográficas.....	70
Anexo 1:	
Ilustraciones.....	75
Anexo 2:	
Dibujos Personales	95

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1.** Ingold, T & Roberts, C. (2014). *Walking backwards, moving forwards: Quick sketches*. [Fotografía]. Recuperado el 29 de abril de 2017 desde <https://carolynjroberts.wordpress.com/tag/tim-ingold/>
- Fig. 2.** Ingold, T. & Roberts, C. (2014). *Sketchbook musings*. [Fotografía]. Recuperado el 29 de abril de 2017 desde <https://carolynjroberts.wordpress.com/tag/tim-ingold/>
- Fig. 3.** Ingold, T. (2011). Salmon making their way up rivers. En *Redrawing Anthropology*. [Dibujo]. Realizado durante excursión a las cataratas de Foyers, Escocia. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Fig. 4.** Berger, J. (2011). Hand. En *Bento's Sketchbook*. [Dibujo]. New York: Pantheon Books.
- Fig. 5.** Berger, J. (2011). Beverly (esposa de Berger). En *Bento's Sketchbook*. [Dibujo]. New York: Pantheon Books.
- Fig. 6.** Berger, J. (2011). Búfalo: tinta sobre papel japonés, realizado durante su visita a la cueva de Chauvet. En *Bento's Sketchbook*. [Dibujo]. New York: Pantheon Books.
- Fig. 7.** Ravetz, A. (2011). Silla Alta. En *Redrawing Anthropology: material, movements and lines* (Anthropological studies of creativity and perception). Burlington, New Jersey: Ashgate.
- Fig. 8.** Ravetz, A. (2011). Lines. En *Redrawing Anthropology: material, movements and lines* (Anthropological studies of creativity and perception). Burlington, New Jersey: Ashgate.
- Fig. 9.** Taussig, M. (2011). Cable cars, Medellin. Meeting with ex- ELN guerrillero, 2006. *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Fig. 10.** Taussig, M. (2011). My legs as viewed from my hammock (Sierra Nevada, land of the Kogis). *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Fig. 11. Taussig, M. (2011). I swear I saw this. En *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Fig. 12. Taussig, M. (2011). Metro's view . *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Fig. 13. Taussig, M. (2011). City's walker. *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Fig. 14. Taussig, M. (2011). Espantos coming. *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Fig. 15. Taussig, M. (2011). La Pola. *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Fig. 16. McFayden, L. (2011). Site drawing of ring-ditch section. En *Redrawing Anthropology: material, movements and lines* (Anthropological studies of creativity and perception). Burlington, New Jersey: Ashgate.

Fig. 17. McFayden, L. (2011). Site drawing: detail of section. En *Redrawing Anthropology: material, movements and lines* (Anthropological studies of creativity and perception). Burlington, New Jersey: Ashgate.

Fig. 18. Ramos, J. (2015). Reportage Ethnographique au Musée du Quai de Cliché 1. En *Stop the Academic World, I Wanna Get Off in the Quai de Branly. Of sketchbooks, museums and anthropology*. Cadernos de arte e antropologia, (Vol. 4, No 2), 141-178. doi:10.4000/cadernosaa.989. Recuperado el 15 de abril desde <http://www.navba.ffch.ufba.br/cadernos/2015-02/Ramos/Gallery/index.html>.

Fig. 19. Ramos, J. (2015). Reportage Ethnographique au Musée du Quai de Cliché 2. En *Stop the Academic World, I Wanna Get Off in the Quai de Branly. Of sketchbooks, museums and anthropology*. Cadernos de arte e antropologia, (Vol. 4, No 2), 141-178. doi:10.4000/cadernosaa.989. Recuperado el 15 de abril desde <http://www.navba.ffch.ufba.br/cadernos/2015-02/Ramos/Gallery/index.html>.

Fig. 20. Ramos, J. (2015). Reportage Ethnographique au Musée du Quai de Cliché 3. En *Stop the Academic World, I Wanna Get Off in the Quai de Branly. Of sketchbooks, museums and anthropology*. Cadernos de arte e antropologia, (Vol. 4, No 2), 141-178. doi:10.4000/cadernosaa.989. Recuperado el 15 de abril desde <http://www.navba.ffch.ufba.br/cadernos/2015-02/Ramos/Gallery/index.html>.

Fig. 21. Ramos, J. (2015). Reportage Ethnographique au Musée du Quai de Cliché 4. En *Stop the Academic World, I Wanna Get Off in the Quai de Branly. Of sketchbooks, museums and anthropology*. Cadernos de arte e antropologia, (Vol. 4, No 2), 141-178. doi:10.4000/cadernosaa.989. Recuperado el 15 de abril desde <http://www.navba.ffch.ufba.br/cadernos/2015-02/Ramos/Gallery/index.html>.

Fig. 22. Sacco, J. (2010). Autorretrato.

Fig. 23. Sacco, J. (2010). *Notas al pie de Gaza* (detalle), Mondadori.

Fig. 24. Aguilar, F. (2013). Leyenda de El Choco. En *De la entrevista etnográfica al dibujo de historietas, mitos, leyendas y cosas así*. (Tesis de maestría). Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Facultad de Artes, Cuernavaca, México.

Fig. 25. Aguilar, F. (2013). Leyenda de La Llorona. En *De la entrevista etnográfica al dibujo de historietas, mitos, leyendas y cosas así*. (Tesis de maestría). Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Facultad de Artes, Cuernavaca, México.

Fig. 26. Aguilar, F. (2013). Leyenda de San Agustín Lorenzo. En *De la entrevista etnográfica al dibujo de historietas, mitos, leyendas y cosas así*. (Tesis de maestría). Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Facultad de Artes, Cuernavaca, México.

Fig. 27. Brackenbury, A. (2015). Graphic adaptation of Vincent Lyon-Callo's Inequality, Poverty, and Neoliberal Governance, courtesy of Nick Craine. EthnoGRAPHICS. Toronto University Press.

Fig. 28. Ponomarew, M. (2011). Stereotypes: Wrong diagnosis. En *Public Space, Information Accessibility, Technology, and Diversity at Oslo University College*. Oslo University, Noruega.

Fig. 29. Ponomarew, M. (2011). Stereotypes: Culture or Money. En *Public Space, Information Accessibility, Technology, and Diversity at Oslo University College*. Oslo University, Noruega.

Fig. 30. Anónimo. (2016). Field note sketch 1. En Graphic Anthropology Field School. *Somatosphere*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <http://somatosphere.net/2016/10/graphic-anthropology-field-school.html>

- Fig. 31.** Anónimo. (2016). Field note sketch 2. En Graphic Anthropology Field School. *Somatosphere*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <http://somatosphere.net/2016/10/graphic-anthropology-field-school.html>
- Fig. 32.** Anónimo. (2016). Comic project 1. En Graphic Anthropology Field School. *Somatosphere*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <http://somatosphere.net/2016/10/graphic-anthropology-field-school.html>
- Fig. 33.** Anónimo. (2016). Comic project 2. En Graphic Anthropology Field School. *Somatosphere*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <http://somatosphere.net/2016/10/graphic-anthropology-field-school.html>
- Fig. 34.** Atkins, M. (s.f.). The Dark Side of the Village 1. En Wadle. H. (2012). *Anthropology goes Comics*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <https://comicsforum.org/2012/02/03/anthropology-goes-comics-by-hannah-wadle/>
- Fig. 35.** Atkins, M. (s.f.). The Dark Side of the Village 5. En Wadle. H. (2012). *Anthropology goes Comics*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <https://comicsforum.org/2012/02/03/anthropology-goes-comics-by-hannah-wadle/>
- Fig. 36.** Atkins, M. (s.f.). The Dark Side of the Village 7. En Wadle. H. (2012). *Anthropology goes Comics*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <https://comicsforum.org/2012/02/03/anthropology-goes-comics-by-hannah-wadle/>
- Fig. 37.** Atkins, M. (s.f.). The Dark Side of the Village 9. En Wadle. H. (2012). *Anthropology goes Comics*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <https://comicsforum.org/2012/02/03/anthropology-goes-comics-by-hannah-wadle/>
- Fig. 38.** McCloud, S. (1994). The Gutter (página 68a). En *Understanding Comics*. William Morrow Paperbacks, Estados Unidos.
- Fig. 39.** McCloud, S. (1994). The Gutter (Página 68b). En *Understanding Comics*. William Morrow Paperbacks, Estados Unidos.
- Fig. 40.** McCloud, S. (1994). The Gutter (página 66). En *Understanding Comics*. William Morrow Paperbacks, Estados Unidos.
- Fig. 41 a Fig. 46.** *Dibujos Personales*.

INTRODUCCIÓN

-Escucha, no quiero desanimarte pero, todavía no entiendo por qué quieres incluir dibujos en esto. Es decir, no le aportan nada al texto y esto no es un libro para niños. Entonces, para qué perder el tiempo. Enfócate en la escritura, ¿sí?

Y dicho esto, se inició todo.

Para quienes gustamos de dibujar e incluso, para quienes secretamente siempre han querido intentarlo, seguramente “consejos” como éstos han sido frecuentes. No es ninguna sorpresa, dentro de la academia el dibujo suele tomarse como algo poco importante y, en determinados contextos, acaso como algo accesorio. Particularmente en antropología, aunque el dominio del relato textual sobre el visual es evidente, el dibujo ha empezado a descubrirse como una herramienta de importancia, no solo en lo referente al ejercicio etnográfico, sino que también en cuanto a la construcción del texto antropológico. El dibujo en el campo, así como las distintas manifestaciones gráficas que pueden acompañar a la etnografía, se configuran en oposición a la dicotomía tradicional entre arte y ciencia. Las categorías que escinden al dibujo de la producción de conocimiento se ven cuestionadas por la producción antropológica contemporánea. De ahí que, a pesar de que la propuesta que sostiene la presente investigación acerca de emplear al dibujo como estrategia para la producción y presentación de la etnografía pueda ser motivo de desconfianza, lo cierto es que la irrupción del dibujo en la antropología posmoderna no se presta para la duda.

¿Cuándo la antropología se vio obligada a dudar de su propio discurso? De revisarse brevemente los antecedentes de la disciplina, esta es una de las interrogantes que no pueden evitarse. El primer capítulo del presente trabajo tiene por objetivo abordar las distintas etapas del desarrollo histórico de la antropología, no solo con la intención de identificar los cambios

que ésta ha debido enfrentar con el advenimiento de la posmodernidad, sino que también y más importante, con la finalidad de descubrir los accesos, tanto teóricos como prácticos, que permiten la intervención del dibujo en la práctica antropológica, especialmente en el ejercicio etnográfico. Los inicios de la ciencia antropológica pueden rastrearse hasta mediados del siglo XIX, junto a la obra de una serie de personajes emblemáticos que, como Tyler, Malinowski o Boas, se encargaron de cimentar y fortalecer los fundamentos de la disciplina o que, como Clifford Geertz, James Clifford o Marcus Banks, se preocuparon por cuestionarlos. A partir de los años 60 y 70, la objetividad de la observación en el campo, la autoridad del discurso y la validez de la experiencia etnográfica, fueron puestas en tela de juicio. La propuesta de Geertz de que la cultura podía ser interpretada como un texto, además de las sospechas de Clifford sobre la legitimidad del “estar ahí” como aspecto definitivo de la experiencia etnográfica, permitió desestabilizar los postulados cientificistas que tradicionalmente habían estructurado a la antropología y, con ello, a la rigurosidad del método etnográfico.

¿Cuándo el antropólogo se vio abocado a cuestionar la autoridad su propio método? Si se atiende cuidadosamente a los argumentos ofrecidos por los teóricos posmodernos (Clifford principalmente), constatar los vacíos dejados por el modelo etnográfico malinowskiano resulta, de cierto modo, sencillo. El segundo capítulo de la presente investigación busca revisar los antecedentes de la etnografía clásica, de modo que, además de evidenciar la complejidad de las dimensiones que componen la experiencia etnográfica, la urgencia de adoptar un enfoque interdisciplinar y reflexivo resulte manifiesta. De la mano de Rosana Guber, Pierre Bourdieu, Christian Ghasarian, y el mismo James Clifford, la experiencia del etnógrafo será interpelada, no solo con el objetivo de que el “yo investigador” sea reconocido dentro del ejercicio etnográfico, sino que también con la finalidad de abogar por la “subjetividad” del etnógrafo como una alternativa válida para la

producción de conocimiento. El investigador ya no desea registrarlo u observarlo todo, tampoco convertirse en nativo, su propósito trasciende hacia la búsqueda de nuevas formas de representación y autocrítica. De ahí que dibujar, antes que beneficioso, le resulte necesario. Precisamente en base a esto último, es que se propone al concepto de reflexividad como eje central de la práctica etnográfica experimental. A pesar de la polémica generada en torno a “lo reflexivo”, el asumir la experiencia de campo como una vivencia parcial y condicionada por los antecedentes tanto personales como académicos del etnógrafo es un elemento valioso a la hora de replantear los límites y alcances de la etnografía, particularmente en relación a “lo gráfico”.

Finalmente, ¿Cuándo un antropólogo se deja atrapar por sus dibujos? Con esta interrogante el tercer y último capítulo pretende analizar la variedad de aspectos en que el dibujo puede contribuir al quehacer antropológico y esto, desde dos frentes específicos. El primero, desde la consolidación del dibujo etnográfico como una estrategia que permite al investigador explorar a profundidad las dimensiones de su experiencia en el campo y el segundo, desde la potencialidad que el dibujo posee (particularmente en formato de cómic) para la renovación del texto antropológico. Aun cuando la antropología visual ha promovido una serie de transformaciones importantes sobre las posibilidades que ofrece la imagen en relación a los intereses de la disciplina, la necesidad de formular una antropología capaz de sortear los límites entre lo visual y lo textual es, a decir del antropólogo británico Tim Ingold, impostergable. El dibujo, ya como herramienta o como “texto etnográfico” se ha visto limitado en su uso. No obstante, antropólogos como Michael Taussig, Leslie McFayden, Amanda Ravetz, Maxine Sheets-Johnstone, entre otros, han decidido, a pesar de los riesgos, apostar por su incorporación al ejercicio etnográfico. Adicionalmente, a la luz de una variedad de ejemplos correspondientes al esfuerzo tanto de autores individuales como de pequeños colectivos, el presente escrito desea dar cuenta de la creciente animadversión que la

inflexibilidad de la normativa académica podría generar de restringir la creatividad y limitarla únicamente a la expresión textual.

El dibujo, especialmente para la antropología, no solo representa una serie de ventajas prácticas y reflexivas, sino que también, un universo de posibilidades. La búsqueda de métodos experimentales lleva inserto el espíritu de reinención que ha caracterizado a la disciplina durante las últimas décadas. De ahí que la intervención del dibujo la escena antropológica, no es más que la manifestación que representa tal entusiasmo.

REVISIÓN DE ANTECEDENTES: EL GIRO POSMODERNO

“La historia de la antropología es un problema antropológico” (Hallowell, 1965). Con ese título, Irving Hallowell anunciaba a la disciplina la necesidad de reflexionar acerca de sus propios antecedentes históricos con la finalidad de afrontar, comprender y superar los cambios que el siglo XX avizoraba. Aunque el nacimiento de la antropología como campo disciplinar puede calcularse a mediados del siglo XIX, varios de sus antecedentes, según lo indica Boas en su artículo *History of Anthropology* (1904), pueden distinguirse incluso antes. De acuerdo a lo insinuado por Boas, ya en la obra de Herodoto había un interés por las costumbres y apariencias de habitantes de tierras lejanas, así como en los relatos de viajeros medievales o en las referencias halladas en la literatura española de la Conquista de América, donde las observaciones sobre las costumbres de los nativos del nuevo mundo fueron recogidas con gran interés y curiosidad (Boas, 1904). No obstante, el mismo Boas afirma que:

“... antes de entrar en materia, yo quiero decir que la antropología especulativa del siglo XVIII y la primera parte del siglo XIX es distinta en sus fines y método de la ciencia que se llama antropología en el momento presente y, por eso, no se incluye en esta discusión” (p.513).

Con esta declaración de quien fuera el fundador de la antropología norteamericana, la disciplina renuncia a “conjeturas pasadas” para adoptar una identidad científico-empírica que, aunque consciente de inclinación darwiniana en primera instancia, está lista para fundamentar en el método etnográfico su nuevo camino disciplinar. Se ha escogido comenzar la presente sección de antecedentes desde el punto teórico y metodológico boasiano por considerarlo uno de los primeros “giros” o transformaciones importantes en la disciplina. El pasado colonialista de la antropología, así como sus inicios evolucionistas de la mano de Herder, Spencer o Tylor, no se niegan ni se omiten. Caso contrario, se asumen e incorporan como aspectos reflexivos claves para el argumento central del presente trabajo: las tensiones generadas entre antropología como ciencia y del dibujo como un método no científico.

Franz Boas, antropólogo de gran renombre, es considerado por muchos “una especie de corte radical, de fuente y origen, de donde la antropología emana”. (Veiga, 2008: p.18). Su propuesta teórica, organizada en tres puntos principales: el análisis de la perspectiva histórica (en contraposición al método comparativo evolucionista), los principios de clasificación etnológica y la defensa del determinismo cultural en oposición al determinismo racial de Spencer, no solo ocasionó revuelo en la disciplina en su momento, sino que también dio inicio a una “nueva” tradición, lejos del científicismo canónico defendido por la antropología desde sus más tempranos orígenes. Varios de los puntos centrales de la teoría evolucionista ocasionaron un pronto rechazo, siendo Boas y sus discípulos, sus principales detractores. “Boas y los boasianos rechazaron elementos fundamentales del evolucionismo que tienen que ver con lo que es sencillamente el método científico más elemental: El mismo fenómeno no se produce siempre por las misma causas” (Veiga, 2008: p.80). La crítica contundente a las

ideas de unilinealidad, progreso, desarrollo, jerarquía y superioridad realizada por Boas, abrió una puerta que hasta entonces había permanecido cerrada. Las generalizaciones y suposiciones acerca de un desarrollo social único fueron descartadas en favor de un análisis integral de los hechos y conexiones histórico-culturales entre diferentes grupos humanos. Las nociones darwinianas sobre la evolución social fueron reemplazadas por la importancia del análisis contextual de la cultura y la pretensión por formular las leyes que rigen la naturaleza social del hombre pasó al interés por “encontrarlas”. Leslie White y Buettner-Janusch afirmaban “Boas siempre hablaba de descubrir o de encontrar leyes, no de formularlas” (Veiga, 2008: p.83). Esta última declaración es importante, debido a que nos permite abordar la teoría boasiana desde sus propias contradicciones y falencias.

La idea de “descubrir las leyes científicas existentes en la naturaleza” (Boas, 1904: p.517) nunca se apartó totalmente de los propósitos de Boas. Aun cuando éste se pronunció firmemente en contra de las formulaciones teóricas evolucionistas y de cierto modo, abandonó la búsqueda de leyes culturales y sociales, la posibilidad de hallarlas en el futuro, una vez resuelto el problema de los hechos, siempre estuvo presente. Boas aseveraba que una “descripción pura” de los hechos no solo era posible, sino que también debía ser la preocupación central de la ciencia antropológica. El deseo de observar y describir los “hechos desnudos”, con la finalidad de entrever en ellos la existencia de una ley natural, fue promulgado ampliamente. Para él, el análisis exhaustivo y atento de la naturaleza en su “contexto” es la única herramienta que puede permitir un acercamiento real y verdadero a la cultura humana. Y sin embargo, emerge la interrogante, ¿es el análisis de “todos” y “cada uno” de los hechos, verosímil? (Veiga, 2008: p.83). Al respecto, Manners y Kaplan aseguraban:

La idea, de que hay que describir todos los hechos es algo absurdo. Nosotros observamos y filtramos los hechos a través de los intereses, la predisposición y la experiencia previa. Todas nuestras descripciones están atravesadas por

consideraciones teóricas. De esta manera la idea de que existe algo como una descripción pura es algo equivocado. (Kaplan & Manners, 1979: p.59)

Ya con Boas, el debate sobre el rol del antropólogo, su intervención en el campo, así como la respectiva polémica desarrollada en torno a la “objetividad” de la observación y del observador, la interpretación y la “ficción” del relato antropológico, entran en juego. Durante mucho, la preocupación por establecer y consolidar el lugar de la antropología como una ciencia (con determinadas características) dentro de la academia, concentró los esfuerzos de antropólogos y antropólogas, particularmente en la tradición norteamericana. Del mismo modo, las tensiones entre las principales escuelas del pensamiento antropológico, evolucionismo (representado por Tylor), funcionalismo (Malinowski), particularismo histórico (Franz Boas) entre otras, que se mantendrán (o se renovarán) durante gran parte del desarrollo de la disciplina, contribuirán a llevar a la antropología a un momento crucial en su historia, el advenimiento de la posmodernidad.

Interrogantes que se acumulan, discusiones que se intensifican, así como un sin número de transformaciones acaecidas en la sociedad postindustrial, ocasionarán en la antropología un nuevo giro. Como casi todos los campos disciplinarios, la antropología no es indiferente a los cambios metodológicos y, principalmente discursivos, que significan la llegada de la posmodernidad. Ésta, compleja en definición y ubicación histórica, es concebida por el teórico Jean François Lyotard en su obra *La Condición Posmoderna* como:

El estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado las reglas del juego de la ciencia, la literatura y las artes a partir del siglo XIX. Un momento en que se situarán profundas transformaciones con relación a la crisis de los relatos. (1985: p.9)

La incredulidad generalizada ante las metanarrativas legadas por la Ilustración, a saber de Lyotard: libertad, igualdad, justicia, progreso, universalidad, razón, ciencia y verdad, provocan una serie de importantes reestructuraciones en el proyecto modernista. Al respecto, Daniel Bell en su obra, *El advenimiento de la sociedad Postindustrial*, se referirá a la

sociedad posmoderna como un constructo analítico donde el paradigma o entramado social se halla identificado por nuevos ejes de organización social producidos en el contexto de la sociedad industrial avanzada. (1990: p.101). A los ejes organizativos analizados por Bell (estructura social, política y cultural) debe sumárseles, según propone Lyotard, la disputa ocasionada entre la figura creciente del Estado-Nación por la legitimación y el control de la información, así como también, el rol que desempeñaría tanto el lenguaje como la tecnología en la nueva configuración del saber.

Las nuevas relaciones entre la teoría y la actividad empírica, en particular entre ciencia y tecnología, constituyen uno de los rasgos esenciales en la sociedad posmoderna. El modo de entender, hacer y divulgar ciencia alcanza un punto crítico marcado, por un lado, por la especialización y la tecnificación del conocimiento mientras que, por otro, por el creciente ánimo de anti-institucionalidad y anti-tradicionalidad patentes del posmodernismo. La academia, como figura y espacio donde todos los discursos se reúnen y validan se vio irremediablemente cuestionada en su autoridad y propósito por una serie de fuerzas sociales, culturales y principalmente, intelectuales en reclamo de mayor independencia, flexibilidad y diversidad. (Veiga, 2008: p.70-75). De ahí que, ante la incompatibilidad de los presupuestos fundamentales que han acompañado a la ciencia desde el siglo XVII con el escenario posmoderno, varios campos disciplinares, particularmente la antropología, tuviesen que hallar en sus debates internos no resueltos la oportunidad (u obligación) de repensar y reinventar sus disciplinas, aun desde el panorama incierto y extenso que representa el posmodernismo.

“El surgimiento de la antropología posmoderna es, en un sentido estricto, un proceso de transformación experimentado por una de las tantas corrientes internas de la disciplina, la llamada antropología interpretativa.” (Reynoso, 2010: p.11). Como aspecto previo, es posible identificar a una antropología simbólica (en la que podría ubicarse también la obra de

Clifford Geertz), una fenomenológica y otra posestructuralista (de tradición europea), entre otros breves enfoques disciplinarios, que contribuyeron a cimentar las bases de la antropología interpretativa norteamericana. Es precisamente la influencia de teóricos como Foucault, Derrida, Levi-Strauss, Baudrillard, Bajtín, Wittgenstein, Habermas, Peirce, por mencionar algunos, la que posibilitó que la disciplina abordase una serie de debates que hasta el momento habían sido tratados, aunque de manera tangencial. Las interrogantes clásicas se modificaron con el propósito de revitalizar las críticas (desde y hacia la antropología) acerca del etnocentrismo, la interculturalidad, la legitimidad del lenguaje como estrategia de representación, la ficción del relato antropológico, así como aquello referente a la participatividad de colectivos minoritarios que hasta entonces se habían sentido excluidos y perjudicados por el discurso oficial de la disciplina. Es en este contexto donde, además de la corriente textual-interpretativa de Geertz, emergerán diferentes frentes teóricos que se beneficiarán de la multiplicidad, multidireccionalidad y experimentalidad que provocará el “caos posmoderno”. A ello nos referiremos más adelante. Por el momento, es menester profundizar, aun cuando brevemente, en la antropología interpretativa y sus principales exponentes con el objetivo de entender los antecedentes de la antropología visual y localizar en ella, al dibujo.

A principios de la década de los 70, el antropólogo estadounidense Clifford Geertz publicaba una de las obras más relevantes para el proceso de transición de la disciplina al contexto posmoderno: *La interpretación de las culturas*. En el texto, además de proporcionar un nuevo concepto de cultura, el autor reflexiona acerca del método etnográfico y propone la “descripción densa” como base de su teoría interpretativa de la cultura. Al respecto Geertz menciona:

En suma, los escritos antropológicos son ellos mismos interpretaciones y por añadidura interpretaciones de segundo y tercer orden. De manera que son ficciones; ficciones en el sentido de que son algo "hecho", algo "formado", "compuesto" —que

es la significación de fictio—, no necesariamente falsas o inefectivas o meros experimentos mentales de "como si". (2009: p.28)

Las discusiones en la disciplina se trasladan de la teoría a la metodología. En adelante, la objetividad de la etnografía será cuestionada tanto como herramienta descriptiva como representativa. Si bien la antropología había encontrado en la etnografía un método predilecto para el análisis de la cultura en su dimensión más compleja y extensa, las observaciones de Geertz no solo obligaron a repensar el rol del antropólogo con respecto a la cultura, sino que también a emprender una reflexión minuciosa acerca de los límites, posibilidades, debilidades y fortalezas del método etnográfico. Geertz argumenta que el rol de la antropología debe direccionarse hacia la interpretación de significaciones en el tejido sociocultural, en oposición a la antigua concepción de la disciplina como una ciencia natural en busca de leyes. La observación antropológica ya no busca descifrar las leyes “universales” del comportamiento humano sino que acoge la experiencia de la observación como una personal.

El desarrollo de metodología precisa y objetiva había sido una preocupación permanente desde los comienzos de la disciplina. Ya de la mano de Malinowski y Boas, la etnografía y el trabajo de campo se formularon como una estrategia para “comprender el punto de vista del nativo, su relación con la vida y su visión del mundo” (Malinowski, 1986: p.41). Según la concepción clásica, la experiencia del etnógrafo se legitima y valida por “estar ahí”. El discurso que construye el “estar ahí” sería verdadero y objetivo y por tanto, esta veracidad se trasladaría también a los datos y observaciones registradas.

A propósito del giro interpretativo de la antropología posmoderna, Geertz también escribiría en los 70, *Géneros Confusos: La refiguración del pensamiento social*. En este texto, el antropólogo discurre acerca de los cambios acontecidos en la producción antropológica en el contexto posmoderno, además de plantear el quehacer profesional del antropólogo como una negociación entre él como actor y sus observaciones culturales como un conjunto de analogías y metáforas. Geertz asemeja el análisis antropológico al análisis de

un texto. La retórica de Geertz propone el uso del “como si” como artilugio para orientar el análisis sociocultural y su respectiva interpretación por parte del etnógrafo. Para ello, el autor inserta tres metáforas. En la metáfora de los juegos (“como si la sociedad fuese un juego”), propone que la sociedad y las conductas humanas son como un juego de estrategia en el que cada jugador negocia su actuación con el contexto y los demás jugadores. La segunda metáfora es una analogía dramática, en donde se piensa a la sociedad como si fuera un teatro. En ésta, Geertz despliega conceptos de rol, escenarios, actores, etc., que al igual que la metaforización del teatro de Víctor Turner (amigo personal de Richard Schechner), encontrará en el performance una herramienta útil para analizar los rituales sociales. (1980: p.165-174)

Finalmente tenemos lo que Geertz denomina como analogía del texto, cuyo aspecto clave será la “inscripción” textual, es decir, la manera en cómo el significado se describe y se fija en el texto. Lo que Geertz plantea es que la sociedad puede ser leída como un texto y que el ejercicio interpretativo es esencial para entender las significaciones sociales que se ponen en juego en dicho texto. Para el autor, el texto mediante el cual se interpreta a la sociedad es la producción antropológica, puesto que solo se podría interpretar un texto mediante otro texto. El antropólogo, en su afán por comprender cómo se construyen los textos (significaciones culturales) en el estudio de los fenómenos sociales, interpreta y fija el significado de lo observado en otro texto, o el texto antropológico. Las discusiones en torno a la construcción del texto antropológico serán un elemento de importancia para el presente trabajo, particularmente para el segundo capítulo, donde se analizarán las posibilidades constructivas del texto antropológico, sobre todo mediante el uso la ilustración.

La obra del antropólogo Clifford Geertz (1926–2006) transformó las convenciones de la escritura etnográfica a mediados de los años sesenta. Su proyecto antropológico catalogado como interpretativo, simbólico o hermenéutico, estuvo en constante ensamblaje, como él mismo lo definió, y fue considerado revolucionario por

muchos, reaccionario por algunos o problemático y bastante frágil, por otros (Del Cairo, 2008: p.15).

Como fácilmente podría suponerse, la obra de Geertz generó todo tipo de reacciones tanto dentro como fuera de la disciplina. Las críticas al modelo interpretativo no se hicieron esperar, como tampoco el surgimiento de aliados y detractores. Según argumenta Carlos Reinoso, catedrático en la Universidad de Buenos Aires y agregado de FLACSO, en su recopilación sobre la antropología posmoderna: “La antropología posmoderna no es un movimiento unitario. Se trata de una corriente multitudinaria, similar a la del estructuralismo y la semiología a fines de los 60 que disfruta de todas las características que siempre fueron propias de las modas intelectuales” (Reinoso, 2010: p.23). Para sus detractores, la corriente interpretativa nace como consecuencia de una serie condiciones forzadas al interior de la disciplina, donde autores como Geertz, atraídos por la “tendencia intelectual” del momento, no solo serían los responsables de acrecentar los problemas epistemológicos de la disciplina, sino que también de “conspirar” para convertir a la antropología en un género de ficción. (Reinoso, 2010: p. 45). Para Alexander Lesser, Talal Asad, Marvin Harris o el mismo Reinoso, aunque el modelo interpretativo de Geertz resulta ambiguo, incompleto y todavía falla en incorporar críticas al poder, las desigualdades o la institucionalidad, es importante en la medida en que permite evidenciar la crisis de identidad que en su momento, atravesaba la disciplina en ausencia de un paradigma dominante.

La Crisis de Representación, como la denominarían Marcus y Fischer en *La antropología como crítica cultural* (1980), describe un momento en el que no solo la antropología, sino que las ciencias sociales en general, se hallaban a merced del descreimiento ante las grandes teorías. Desde la época del 30 en adelante, los antropólogos se avocaron en la construcción de grandes teorías con el objetivo de explicar el comportamiento humano, los patrones culturales, así como la mayor cantidad de fenómenos posibles. No obstante, según lo expuesto por Lyotard, Bell, y algunos otros teóricos, la posmodernidad

reniega de la ciencia y la razón (metarelatos) como única esperanza para el progreso del hombre. La negativa a las teorías generalistas hará que en los 70 y 80 se produzcan múltiples enfoques interpretativos, cuya discusión principal se construirá desde cuestiones como la contextualización, los sentidos de la vida social (la forma en que sujetos representan y significan la realidad que viven) y el estudio de las excepciones a la regla. Según George Marcus, ya no se trata de enfocar la antropología en lo regular y uniforme, sino en trabajar lo excepcional, lo que escapa a la teoría totalizadora. (2000: p.130-146). El enfoque teórico ya no es lo preponderante, la reflexión sobre la etnografía como aspecto metodológico y el problema antropológico como un problema de descripción, según lo propuesto por Geertz, deriva o se transforma en un problema de representación., es decir, en cómo él o la antropóloga investigan la realidad social y cómo ésta es representada en un texto o “medio”. Puesto que el antropólogo pone de manifiesto su autoridad a la hora de escribir y legitimar lo que está viendo, el cuestionamiento a la autoridad etnográfica será uno de los aspectos claves para el desarrollo contemporáneo de la disciplina, así como para el desarrollo del presente trabajo.

La autoridad del antropólogo frente a la etnografía es posiblemente uno de los aspectos más sensibles y polémicos que la disciplina se ha visto en la necesidad de enfrentar, especialmente desde la publicación de *Dilemas de la cultura* de James Clifford en 1995. Con la obra de Marcus y Fischer como contexto, Clifford teoriza a partir del “giro experiencial” que ha tomado la disciplina en relación al trabajo etnográfico. Mediante la interrogante ¿Cómo se construye la autoridad etnográfica?, el autor compara dos periodos históricos en la disciplina, el que va de 1900 a 1960 (antropología clásica) y de 1960 en adelante (antropología posmoderna) con el objetivo de evidenciar cómo se ha ido transformando y configurando la autoría etnográfica. Es a partir del momento posmoderno que el curso antropológico y etnográfico se tornará experiencial, dialógico y polifónico. Estas tres

características son fundamentales en el modelo interpretativo de Clifford pues, permitirán orientar la discusión de la disciplina hacia una autocrítica y la autorepresentación. Clifford insiste en que el antropólogo debe tomar conciencia de su rol en el campo para descubrirse como un sujeto estudiando a otros sujetos, con bagaje cultural e identidad propia. Las observaciones etnográficas, siguiendo al autor, siempre se hallarían mediadas por la experiencia personal en el campo, donde el etnógrafo, antes que suplantar un rol, reconoce e integra el suyo propio a las observaciones recogidas. También se hablará de un momento dialógico, donde “lo etnográfico” será reconocido como algo subjetivo. Simultáneamente, Clifford menciona el surgimiento de la polifonía en referencia a la presencia de muchas voces (diferentes discursos) que se suman a la voz autorizada del etnógrafo y se interpretan a partir de diversos marcos teóricos. Esto ocasionará que la etnografía se redefina como método. (1995: p.256-285). Ya no se trata de antropólogos obteniendo datos objetivos de la cultura, sino de la etnografía como proceso de diálogo para la negociación del contexto cultural. Sin duda, el modelo interpretativo de James Clifford intervino para vincular diferentes agendas al interior de la disciplina y, sin embargo, la interpelación que no solo este autor, sino toda la antropología contemporánea realiza, aun se percibe con sospecha:

Donde más se percibe la desconfianza es en el cuestionamiento cliffordiano de la autoridad etnográfica, sentimiento que agrava la crisis disciplinar generalizada que, torna hoy en día difícil embanderarse tras de una formulación teórica cualquiera. Como nunca antes, el tiempo está maduro para el escepticismo. (Reinoso, 2010: p.24).

Si algo nos ha legado el momento posmoderno, además de un conveniente escepticismo, es la oportunidad de pensar a la antropología como un espacio abierto a la creatividad y a la cooperación multidisciplinaria. El concepto mismo de ciencia se ha modificado y campos disciplinarios que jamás se pensaron compatibles (ciencia y arte, por ejemplo) ahora pueden beneficiarse mutuamente. Y es que, la exploración de múltiples metodologías ha permitido que la antropología reinvente la suya propia y la expanda hacia

horizontes que hasta ahora no se habían considerado. De aquellas posibilidades, el empleo de la imagen para la producción y representación de la investigación antropológica es la que interesa al presente trabajo y sobre la que se enfocará las siguientes intervenciones teóricas.

La antropología visual, primero referida como la condición de uso de distintas herramientas tecnológicas (cámaras, grabadoras, etc.) para “capturar” objetivamente los hechos sociales, ha sido uno de los frentes teóricos que más ha sabido aprovechar el momento posmoderno. Si bien, entre 1880 y 1920, la mayor parte de antropólogos esperaban con ansias recibir cualquier tipo de información descriptiva sobre los “otros”, requirió todavía de mucho tiempo para que el uso de instrumentos audiovisuales pudieran considerarse válido para la investigación etnográfica.

La antropología visual retoma la importancia de la imagen y, como especialidad o subdisciplina, se desarrollará después de la Segunda Guerra Mundial a partir del interés de científicos sociales y cineastas por el documental social y por el cine y la fotografía etnográfica, de la mano de antropólogos como Margaret Mead y Gregory Bateson en Estados Unidos y como André Leroi-Gourhan, Luc de Heusch y Jean Rouch en Europa. (Ardevol, 1998: p.218).

El rol de la visualidad en la cultura, su utilización tanto para la representación como para la investigación, es tan antigua como actual en el desarrollo de la disciplina. Hoy por hoy, el estudio de la imagen y sus connotaciones se halla inscrito en un nutrido cuerpo teórico, que de la mano de autores como Christopher Wright, Arnd Schneider, Jay Ruby, Elisenda Ardevol, Sarah Pink, Jean Rouch, Marcus Banks, entre muchos otros, se ha expandido y enriquecido, principalmente sobre las interrogantes que develó la posmodernidad en la disciplina. Siguiendo el argumento de Ardevol: “La antropología visual, así como todas las perspectivas que abarca, no sería posible sin la irrupción de la posmodernidad en la manera en cómo se realiza el trabajo etnográfico” (1998: p.221), el presente trabajo busca encontrar en el giro posmoderno el escenario perfecto para la combinación entre lo visual y lo antropológico. De ahí que la revisión teórica anteriormente

realizada se considere fundamental para comprender el rumbo que tanto la antropología, como la variedad de enfoques que la conforman, ha tomado en necesidad de participar, vincularse y mantenerse en el contexto contemporáneo.

Posiblemente, todavía varios antropólogos añoran el pasado positivista de la disciplina pero, somos muchos otros lo que buscamos encontrar en sus propios antecedentes la razón para justificar y comprender el cambio que ha emprendido la producción antropológica en las últimas décadas. A falta de espacio, claro está, el recorrido que se ha realizado ha sido corto e intencionado. Ahora mismo los horizontes de la antropología se han extendido y, en muchos casos, fusionado con distintas agendas intelectuales e investigativas en el ánimo interdisciplinar que caracteriza a nuestra contemporaneidad. Conceptos de inter, multi, pluri y trans-interdisciplinariedad serán incorporados en la presente discusión, no solo con la finalidad de exhortar a la disciplina a la producción de imágenes, sino que también con el deseo de abordar cuestiones relacionadas a la divulgación y el acceso al saber etnográfico, además del tradicional debate: ¿Qué es conocimiento y qué no lo es?

DE LA ETNOGRAFÍA CLÁSICA A LA ETNOGRAFÍA REFLEXIVA

“Cada vez que estás escribiendo, dibujando, pensando, algo que es reflexivo, tienes que atravesar algún tipo de prueba sólo para entender la forma en que sientes”.

(Damon Albarn)

Antropología contemporánea es sinónimo de posibilidad. El giro posmoderno que ha sobrevenido a la disciplina, evidente en sus antecedentes tanto históricos como teóricos, ha dado voz a una serie de reflexiones y, más aún, interrogantes vinculadas a la producción antropológica actual. ¿Cómo abordar la experiencia etnográfica? ¿Cómo representarla?

¿Quiénes participan de ella? ¿Cómo los actores se reflejan en la producción del texto antropológico? ¿Cómo se construye este texto? ¿Qué formatos admite?, son solo algunas de las cuestiones que han incidido en el debate al interior de la disciplina desde los años 60 y que por tanto, protagonizarán el presente apartado. La posmodernidad, retomando a Clifford, a más de caracterizarse por ser polifónica, interpretativa y experiencial, da cuenta de un intenso proceso de exploración en el que tanto la disciplina como institución, así como los miembros que la conforman, se han visto en la necesidad de repensar los límites y alcances de la antropología. Esto último, no solo en ánimo de hacer eco del “momento posmoderno” (en el que se afirma aun nos encontramos), sino que también de permitir a la disciplina, e incluso a la generalidad de la academia, proyectarse como un espacio multidisciplinar, dialógico y creativo. Mediante la exploración del método etnográfico, así como de sus respectivos antecedentes históricos, el presente capítulo buscará abordar el ejercicio etnográfico desde un enfoque reflexivo (consecuencia del giro posmoderno), de manera que no solo el vínculo entre antropología y dibujo adquieran legitimidad al interior de la disciplina, sino que también se comprenda a lo gráfico como un aspecto relevante tanto para la etnografía como para la producción del texto antropológico.

Con la pregunta “¿Acaso vale la pena escribir un volumen sobre trabajo de campo etnográfico en los albores del siglo XXI?” (2012: p.5), Rosana Guber en su obra *Etnografía, método, campo y reflexividad*, además de analizar el concepto de etnografía en su triple acepción (enfoque, método y texto), recorre los antecedentes del trabajo de campo atendiendo tanto a la perspectiva clásica como anticipando a la experimental. Guber refiere cuatro periodos en el desarrollo del trabajo de campo: los prolegómenos, los héroes culturales, la consolidación de la etnografía antropológica y sociológica en los Estados Unidos y el momento de exotismo de la natividad. Aunque algunos antropólogos podrían considerar esta periodización algo informal puesto que existen argumentos que sitúan el inicio de la

posmodernidad en la antropología durante los años 80s, la división que plantea la autora resulta conveniente, en medida que permitirá identificar el paulatino pero, constante, avance del trabajo de campo de lo clásico a lo reflexivo. Es meritorio aclarar que, también por conveniencia, el presente trabajo se sustenta en la teoría surgida del posmodernismo, aun cuando las críticas a éste como una ideología concordante con la lógica del capitalismo individualista neoliberalista tardío (el posmodernismo como un nicho comercial), no nos resultan indiferentes.

De acuerdo a la cronología de Guber, el período prolegómeno o preliminar, describe la antesala del trabajo de campo moderno (modelo de Malinowski) en relación a los antecedentes históricos de la disciplina. En sus inicios, las incógnitas surgidas en torno al desarrollo del hombre y sus complejidades direccionaron la investigación hacia la búsqueda de leyes naturales, antes que culturales. Tanto la escuela evolucionista como difusionista, principalmente mediante el método genealógico y comparado, hallaron en los conceptos de raza, civilización, ambiente, entre otros, la explicación apropiada para justificar la heterogeneidad, la desigualdad económica o el retraso tecnológico de algunas sociedades con respecto a otras. La importancia que se le atribuyó a factores biológicos, si bien se hallaba en consonancia con la tendencia académica del momento (evolucionismo/ darwinismo social), comprometió trascendentalmente el avance de la disciplina y, en consecuencia, el del trabajo de campo.

La capacidad que los primeros antropólogos (en un sentido relativo puesto que Boas no considera a estos “científicos” como tal) tuvieran de realizar conjeturas acerca del estilo de vida o comportamiento de sociedades diferentes a las propias, dependió en gran medida del acceso que éstos tuviesen a “artefactos” foráneos, generalmente exhibidos en museos. De la observación y análisis de éstos como evidencia material, así como de la revisión de fuentes secundarias (ilustraciones, mapas, libros varios), científicos, investigadores e incluso,

aficionados con los recursos suficientes eran (en teoría) capaces de aventurar conclusiones que esclareciesen el desarrollo de las “culturas primitivas”. Con la observación de campo como práctica poco frecuente, objetos traídos por viajeros o comerciantes, crónicas escritas por marineros, religiosos o exploradores, además de todo tipo de cuestionarios que aportaran conocimiento sobre el estilo de vida de los “salvajes”, constituían elementos de interés para las “grandes naciones cultas” (cómo Edward B. Tyler designaba a Europa). El descubrimiento de América, así como los respectivos procesos colonizadores desplegados por los imperios europeos, además de posibilitar flujos de intercambio sin precedentes a escala global, modificaron profundamente el pensamiento y los proyectos de la época. “El hombre moderno se plantea la existencia de otro, incivilizado y salvaje, y por ello, decidido a descubrirle, se aventurará hacia territorios inhóspitos, indómitos, nunca antes vistos” (Bartra, 2002: p.68).

Esta frase de *El Salvaje en el Espejo* resume en buena parte una de las características esenciales de la imaginación colonial: la idea de que existe “otro”, desprovisto de lo que nos hace “nosotros”, que debe ser descubierto, validado, explicado y expuesto. Puesto que el propósito del presente escrito no es abordar en detalle las dimensiones subyacentes en el evidente conflicto entre ciencia y colonialidad, (de larga discusión en la disciplina), si conviene mencionar al momento los antecedentes coloniales de la antropología, puesto que permite entender el salto que se producirá desde una antropología especulativa y determinista a una comprometida con el ejercicio etnográfico. Un período que Guber designará como el surgimiento de los héroes culturales.

Franz Boas, Bronislaw Malinowski, Radcliffe-Brown, entre otras personalidades, cambian radicalmente la manera de entender y hacer antropología, particularmente desde el trabajo de campo. En un momento de malestar en que:

Objetos y relatos extranjeros proveyeron una nutrida pero heterogénea información pues, quienes debían observarlos y leerlos no dominaban las lenguas

nativas, no reconocían la estética, ni estaban consustanciados con el interés científico. Salvo notables excepciones, la división entre el recolector y el analista-experto era irremontable. Además, la información desmentía la especulación de las teorías corrientes, mostrando la necesidad de emprender trabajos in situ. (Guber, 2012: p.9)

El trabajo “en el sitio” emergió como alternativa a la “investigación de salón” que emprendieron los primeros etnólogos. Las teorías deterministas que pretendían descubrir las leyes universales regentes de la naturaleza humana y sus manifestaciones, empezaron a ser fuertemente cuestionadas. Y aunque, como lo manifiesta Guber, “la reflexión sobre la diversidad de formas de vida humana no abandonaría los sillones de la especulación filosófica hasta fines del siglo XIX” (2012: p.9), la observación de campo ya se hallaba irremediabilmente integrada a la antropología moderna, aún antes de la misma intervención de Boas o Malinowski. Tal es el caso del antropólogo estadounidense Frank Hamilton Cushing (menos conocido que sus sucesores), quien vivió entre los Zuñi (Nuevo México) entre 1879 y 1884. Su labor no solo fue pionera en la práctica etnografía, sino que también, según lo considera Raymond Stewart en *Frank Hamilton pioneer Americanist* (2004), de lo que hoy conocemos como antropología reflexiva. No obstante, como también lo señala Clifford, su trabajo siguió siendo un ejemplo aislado e incluso desacreditado pues: “La comprensión de los Zuñi por parte de Cushing, intuitiva y excesivamente personal, no podía conferir autoridad científica” (2001:p.46).

Franz Boas es uno de los héroes culturales de Guber. Él no solo pasa a desacreditar los supuestos evolucionistas, sino que también propone importantes reestructuraciones metodológicas. Los inconvenientes del método comparativo de Tylor preparan el camino para que Boas plantee su método histórico y con él, el análisis de toda una serie de elementos culturales hasta entonces ignorados. Lengua, costumbres, relación con el ambiente, distribución geográfica, entre otros aspectos, son algunos de los elementos en los que Boas insiste debe focalizarse el quehacer antropológico. Una tarea que ya no puede realizarse

desde lejos. La descripción empírica que sugiere Boas requiere de un contacto cercano, casi íntimo, con los sujetos de estudio. Para el antropólogo, “comprender la mentalidad nativa” era la meta de todo proceso etnográfico y por ende, adquirir datos de primera mano (directo en el campo), documentarlo todo, interactuar con la comunidad sin la necesidad de traductores o informantes, era esencial. Este cambio de lo teórico a lo práctico resultó en uno de los actos fundacionales del método etnográfico que, no solo forzó al antropólogo a “abandonar su salón” sino que también a obligó a fusionar el rol del etnógrafo (el descriptor-traductor de costumbres) y el del antropólogo (constructor de teorías generales sobre la humanidad), en una sola persona. (Clifford, 2001: p.46).

El modelo boasiano marcó a toda una generación de antropólogos. Los discípulos de Boas: Lowie, Kroeber, Sapir, Radin, Carl, Margaret Mead, Ruth Benedict, Lesser, Ruth Bunzel, Montagu (por mencionar algunos) se encargaron de continuar y pulir varios de los postulados de su maestro, además de realizar significativos aportes a la metodología etnográfica. Sin embargo, no es hasta la aparición del antropólogo polaco Bronislaw Kasper Malinowski (1884-1992) que la idea de etnógrafos “profesionales” se desarrolla con fuerza. Éstos serían, en palabras de Clifford:

“Un grupo de investigadores altamente entrenados en las últimas técnicas analíticas y modalidades de explicación científica que, a diferencia de los “aficionados” en el campo, pudieran ser capaces de llegar más rápidamente al corazón de una cultura, apropiándose de sus instituciones y estructuras esenciales” (2001: p.48).

Malinowski no solo es considerado uno de los padres fundadores del método etnográfico moderno, sino que también uno de los primeros en tratar de legitimar la autoridad del etnógrafo en el campo. Él introdujo con éxito el concepto de observación participante, al igual que una serie de prácticas que, según Arturo Álvarez Roldán en *Fieldwork and Footnotes*, generaron diferencias cruciales que permitieron modificar el trabajo etnográfico que se había gestado hasta el momento. A diferencia de su trabajo etnográfico en Mailu, en

Kiriwina (las Islas Trobiand) Malinowski: vivió durante un largo período de tiempo entre los miembros de la comunidad que estudió; enfocó su investigación en temas específicos; estudió a los trobriandeses en su forma de vida presente y no en el pasado; aprendió la lengua vernácula; incrementó el número de sus observaciones sobre la vida cotidiana y las instituciones nativas; y cambió su estilo de escribir los informes. (2013: p.145). A diferencia de Boas, Malinowski estructura el trabajo de campo en instituciones concretas (relativamente) que permiten encausar y sistematizar la interacción del etnógrafo con la comunidad. El autor ya no pretende “observarlo todo” o “convertirse en nativo”, sino que por el contrario, busca atender minuciosa y detalladamente a determinados comportamientos culturales que le confieran objetividad y legitimidad a su experiencia.

Los Argonautas del Pacífico Occidental de Malinowski y *The Andaman Islanders* de Radcliffe-Brown, ambos textos tempranos, proporcionaron argumentos explícitos a favor de la especial autoridad del etnógrafo-antropólogo. Malinowski, como lo muestran sus notas a la crucial introducción de *Los Argonautas*, estaba preocupado principalmente por el problema retórico de convencer a sus lectores de que los hechos que ponía ante ellos habían sido objetivamente adquiridos, y no eran creaciones subjetivas (Stocking, 1983: 105).

Para Malinowski, así como para los antropólogos que adoptaron su legado, el trabajo de campo goza de un incuestionable valor científico. Al realizar la observación y recolección de datos directamente de la “realidad”, la subjetividad que lleva a emitir juicios sin valor, suposiciones aleatorias o simplemente a “imaginar” los hechos sociales, sería evitada sin contratiempos. El etnógrafo calificado no solo sería capaz de “deducir” y “atravesar” la complejidad de los comportamientos culturales de un grupo humano, sino que también podría distinguir con claridad entre el punto de vista del nativo y el suyo propio. Mediante el razonamiento científico, basado en su sentido común y su capacidad de penetración psicológica, extraer la verdad de las estructuras sociales, así como examinar el contexto político-histórico, las instituciones, las relaciones de parentesco, etc., no solo sería posible,

sino que también efectivo. De ahí que la observación participante pase a convertirse en una suerte de garantía de la experiencia etnográfica donde, la aseveración “yo vi algo porque estuve ahí”, es suficiente para dotar a la mirada antropológica de veracidad y legitimidad.

La fórmula Malinowskiana establece: “toda observación de campo va más allá de lo evidente, es planificada y objetiva” (Roldán, 2013: p.151). Para él, el método etnográfico, a la vez cualitativo y cuantitativo, no solo puede acceder al corazón de la cultura nativa, sino que además tiene la potestad de traducirla con fines científicos. En *Los Argonautas* el autor es firme en su postura, la recolección de datos empíricos y concretos son la base de cualquier proceso etnográfico pues, una vez obtenidos las conclusiones resultan de un simple proceso inductivo. Del mismo modo, R. Radcliffe-Brown, arremetió contra el trabajo de campo “amateur” asegurando que solo el profesional científico, “es apto para descubrir leyes sociales en el campo mediante el riguroso ejercicio etnográfico” (Roldán, 2013: p.151). El etnógrafo no solo atestigua las dinámicas culturales de primera mano, sino que también las “legaliza” al transformarlas en postulados teóricos o sistemas de representación capaces de explicar qué son, cómo se organizan, cómo se relacionan o cómo se manifiestan (en su forma particular) diversos grupos humanos. El rol del antropólogo, el de los sujetos de estudio, así como las respectivas fronteras y distancias entre ellos, también se hallan bien establecidas: el etnógrafo que convive con los nativos para recoger datos de la vida cotidiana y los sujetos en el campo que permiten al etnógrafo el acceso. Malinowski defiende la potencialidad de la observación participante y confiere a ella varias responsabilidades y competencias. Sin embargo, y en vista de las interrogantes que ha traído para nosotros el momento posmoderno, en este punto conviene atender a la advertencia de Clifford:

Literalmente entendida, la observación participante es una fórmula paradójica y equívoca; pero se la puede tomar en serio si se la reformula en términos hermenéuticos como una dialéctica entre la experiencia y la interpretación. Así es como lo han reafirmado los más persuasivos entre los recientes defensores del

método, situándose en la tradición que lleva desde Wilhelm Dilthey, vía Max Weber, a los antropólogos de los "símbolos y significados", como Clifford Geertz. (Clifford, 2001: p.53).

La crisis de la representación, el giro posmoderno, la antropología interpretativa, el cuestionamiento a la autoridad etnográfica, entre otros antecedentes, (analizados en el apartado anterior) estructuran los momentos que Guber designó como “período de consolidación” y de “exotismo de lo nativo”. El primero, referido a la etapa de auge del modelo etnográfico Malinowskiano y el segundo, al ocaso de éste. Con el aparecimiento de Dilthey (uno de los primeros teóricos modernos que compararon la comprensión de las formas culturales a la lectura de "textos"), Ricoeur (discurso que se vuelve texto), Geertz, y el mismo Clifford (desafiando la autoridad de etnógrafo), además una serie de aportes realizados por Mead y Bateson en el área de la antropología visual, la metodología etnográfica emprende un proceso de transformación y más aún, de sensibilización ante los vacíos dejados por el paso de la posmodernidad en la disciplina. El exotismo de la natividad, consecuencia directa de los movimientos de liberación y la caída del colonialismo, viene a construirse como el momento histórico en el que el antropólogo se ve forzado a confrontar la pregunta ¿Está “realmente” el discurso antropológico en capacidad de representar al “nativo”? Es a partir de esta primicia que, no solo cuestiones vinculadas a la legitimidad, el etnocentrismo, o la científicidad de las prácticas antropológicas vienen a mostrarse relevantes para la renovación de la disciplina, sino que también la noción de la experiencia. En palabras de Clifford:

La representación transcultural se encuentra ahora más en cuestión de lo que ha estado nunca. Como veremos, distintas versiones de hacer antropología y de producción textual oscurecen, al igual que revelan, nuevos escenarios. Pero su principal supuesto es digno de ser tomado en serio: que la experiencia del investigador puede servir como la fuente de la autoridad en el trabajo de campo. (2001: p.54).

Esto último, la experiencia como fuente de autoridad en el campo, epitomiza los objetivos de varias de las recientes corrientes desarrolladas en la disciplina. Particularmente de la antropología denominada “reflexiva”, a decir de Caicedo “una de las más polémicas y vanguardistas” (2003: p.168). La noción de reflexividad, no solo en antropología, sino que en las ciencias sociales en general, se distingue con claridad a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando numerosos académicos toman posiciones críticas con respecto a la naturaleza de las relaciones entre las sociedades estudiadas y las propias. El movimiento interpretativo de los años 60 y 70 había dejado un precedente importante en la comprensión de las expresiones culturales y su respectiva aprehensión por la academia. Sin embargo, el espíritu anti-cientificista del momento posmoderno (sobre el que ubicamos nuestro marco teórico) pronto fue percibido como un peligro por la institucionalidad de la disciplina y la posibilidad de caer en el relativismo se volvió una amenaza cada vez más presente. Es menester identificar el rol que protagonizará este “temor”, tanto al interior como al exterior de la disciplina pues, de no ser por ello, identificar la complejidad de las dimensiones que pueden incluirse dentro de la reflexividad puede tornarse problemático.

Puesto que ahora mismo la reflexividad como principio sigue siendo explorada, situarnos en ella demanda manifiesta conciencia de hallarnos ante “una serie de argumentos, prácticas y escenarios que van desde la incertidumbre a la posibilidad”. (Caicedo, 2003: p.168). Si bien durante los años 60 podríamos ubicar la obra de Harold Garfinkel, teórico fundador de la etnometodología en contraposición a la dominancia del estructural-funcionalismo de Talcott Parsons, como antecedente directo de la reflexividad, no sería hasta la intervención de Pierre Bourdieu que ésta empezaría a consolidarse con fuerza en ciertos sectores de la academia. Mientras Garfinkel se enfocó en analizar las instituciones normalizadoras de la sociedad, así como las instancias sobre las que se modela socialmente el conocimiento, Bourdieu (principalmente a partir de los 90s) desarrolló una serie de

conceptos, tanto dirigidos al ejercicio práctico como a la reforma teórica de las ciencias humanas, fundamentados en el problema epistemológico del conocimiento. Mediante los conceptos de “habitus”, “campo” pero sobre todo, de “reflexividad”, el sociólogo francés lanza una nutrida crítica a la cultura, la educación y más aún, al relativismo. Y es que, la reflexividad entendida únicamente como el retorno a la experiencia de etnógrafo es un terreno escabroso. Bourdieu es bastante firme al advertir que la reflexividad no solo debe consistir en la experiencia vivida por parte del investigador pues, de ser así, toda reflexión conduciría al narcisismo. En sus palabras:

La explosión de narcisismo a veces rayando en el exhibicionismo, que se produjo a raíz de los largos años de represión positivista no es reflexividad. Mi manera de concebir la reflexividad no tiene mucho en común con todas las consideraciones falsamente sofisticadas del 'proceso hermenéutico de interpretación cultural' o de la construcción de la realidad a través del registro etnográfico. De hecho, ésta se opone en cada punto a la observación ingenua del observador que, en Marcus y Fisher (1986) o Rosaldo (1989) o incluso Geertz (1988), donde las fáciles delicias de la auto-exploración tienden a sustituir la confrontación metódica con las realidades arenosas del campo. (Bourdieu, 2003)

Empero, ¿cómo interviene entonces la experiencia del etnógrafo en la práctica antropológica? Según el sociólogo francés, esto solo sería posible mediante la objetivación participante. Ésta refiere a la exploración de las condiciones sociales de posibilidad en las cuales se produce la experiencia del sujeto que conoce. “Lo que se busca es objetivar la relación subjetiva del investigador con su objeto, es decir, objetivar los propios procesos de objetivación que él realiza en su proceso de investigación” (Di Napoli, 79) La reflexividad radicaría en la capacidad del etnógrafo de relativizar su experiencia con los anclajes sociales que componen su campo (su ubicación en el microcosmos antropológico). No se niega ni se ignora la premisa del “ser social” etnográfico, sino que se otorga especial atención al acto de objetivación en sí. Asumir como objeto al propio trabajo antropológico no elimina la condición personal del antropólogo, solo destaca la importancia de objetivar el mundo social

que ha hecho tanto el antropólogo y la antropología (consciente o inconsciente que ella) en la práctica antropológica. Bourdieu afirma que las elecciones “científicas” más decisivas en el proceder del etnógrafo dependen, más que de la trayectoria personal, de la ubicación que él o ella tenga dentro de su universo profesional. El campo antropológico, a decir del autor, se define como:

Las tradiciones y peculiaridades nacionales de la disciplina, sus hábitos de pensamiento, su problemáticas obligatorias, sus creencias y lugares comunes compartidos, sus rituales, valores y consagraciones, sus limitaciones en materia de publicación de los resultados, sus censuras específicas, y, por la misma razón, los sesgos incrustados en la estructura organizativa de la disciplina, es decir, en la historia colectiva de la especialidad, y todos los presupuestos inconscientes integrados en las categorías (nacionales) de la comprensión científica. (Bourdieu, 2003)

Puesto que cada una de las intervenciones que se realizan en el campo estarían mediadas por la identidad profesional, entender los intereses tanto personales como académicos (la etnografía no es un proceso inocente) en relación a la disciplina, deviene esencial en el ejercicio reflexivo. Promover una antropología consciente de su *modus operandi* no solo concuerda con la necesidad introspectiva que han experimentado las ciencias sociales en las últimas décadas, sino que también con la determinación de la academia de no ceder completamente ante la subjetividad y el relativismo. Esto último podría parecer paradójico, pero el argumento de Bourdieu es un comodín apropiado: El objetivo de la reflexividad es objetivar la relación subjetiva con el objeto que, lejos de conducir a un subjetivismo relativista anti-cientificista, es una de las condiciones para la verdadera objetividad científica. (Bourdieu, 2001).

La contribución teórica de Bourdieu, sin duda, crea puntos de inflexión interesantes dentro del marco de la antropología reflexiva. No obstante, su postura enérgica frente a la “ficcionalidad” del quehacer antropológico que defienden los movimientos posmodernos, es también causante de tensión. La reflexión para la construcción de objetividad constituye uno

de los últimos intentos de los academicistas por restaurar el estatus “científico” de varias disciplinas. No ceder ante el desorden y la anarquía (en el sentido de la falta de instituciones) es, y probablemente será, una de las preocupaciones primordiales de la academia en el presente siglo. En este punto, pareciera que el presente trabajo tiene una importante decisión que tomar: si inclinarse hacia la objetividad y la normativa institucional que la acompaña, o tomar partido por las licencias (y oportunidades) que brinda el enfoque meta-crítico, experimental y auto-reflexivo. La querella entre ambas facciones podría aparentar hostilidad o evocar convicciones irreconciliables, sin embargo, todavía todo puede resolverse en el delicado balance de la perspectiva. No se pretende argumentar que “todo es relativo”, que la “objetividad no existe”, que lo “científico imposibilita lo creativo” o que “todo es una verdad a medias”, caso contrario, se admite el esfuerzo constante que ha realizado la academia por expandir sus límites, incluir nuevos actores, llegar a nuevas audiencias y explorar espacios no tradicionales. Todo, por la sencilla razón de que en sus cimientos, la academia está conformada por individuos y sus respectivos campos (sus antecedentes históricos, económicos, políticos, sociales, etc.,) que han generado jerarquías y discursos para mantenerse e institucionalizar el conocimiento.

Tal vez no es un problema qué es objetivo y qué no lo es, tal vez es un asunto de qué es institucional y qué no. De ahí que el enfoque de Bourdieu resulte revelador, en la medida en que permite especular sobre la importancia que el ejercicio reflexivo tiene para academia como el “campo” en el que se articulan (o se validan) todas las intervenciones del saber. Para hacer “academia”, hay que cuestionarse por el *modus operandi* de la academia. De ahí que en adelante, la propuesta del presente trabajo (el dibujo como una práctica reflexiva para el quehacer antropología) no buscará desarrollarse desde los conflictivos entre lo objetivo y subjetivo, lo científico y lo artístico o lo antropológico y lo no antropológico, si no que

insistirá en insertar el dibujo como una práctica que impulse esta reflexividad, que sea capaz de generar un tipo de conocimiento, que pese a todo conflicto, es una alternativa.

Además de Bourdieu, diferentes autores trabajan sobre el concepto de reflexividad. Para nuestros fines, el planteamiento de Guber sobre el “yo investigador”, mucho más personal pero a la vez profundo en cuanto a el proceso etnográfico, equivale a la “conciencia del investigador sobre su persona y sus condicionamientos sociales y políticos (género, edad, pertenencia étnica, clase social y afiliación política)” (2012: p.19). En este plano teórico, el etnógrafo ya no se ve abocado a “descubrir” al otro como un sujeto lejano y portador de una alteridad absoluta, por el contrario, se sorprende a si mismo siendo un sujeto más en el campo, de cierto modo vulnerable y despojado de la autoridad que le confiere la reafirmación en su “ego colectivo” y sus principios. La autoridad moral e intelectual, característica del hombre de la ilustración, se replantea en beneficio la subjetividad de los actores en el campo. Luego de los cuestionamientos expuestos por Geertz, Clifford o el mismo Bourdieu, la delimitación del sujeto antropológico ya no puede descansar sobre las doctrinas empiristas e intelectualistas (objetivismo ingenuo en palabras de Bordieu) que fundamentaron el método etnográfico desde los inicios de la disciplina. El etnógrafo no es más un mero traductor u observador, es ante todo un intérprete de fenómenos sociales y un productor de representaciones culturales. De ahí que, poner en entredicho las jerarquías clásicas del conocimiento (en su amplia acepción) se convierta en el ejercicio fundamental de esta corriente meta-crítica, misma que de la mano de autores como Anthony Giddens o Christian Ghasarian, propone a la reflexividad como un mecanismo que libere al saber de los determinismos históricos (Ghasarian, 2008).

La corriente meta-etnográfica o meta-antropológica, como Reinoso identifica a la antropología reflexiva, además de preocuparse por analizar críticamente los recursos retóricos y autoritarios de la etnografía convencional, evoca a la “etnografía experimental” (redefine

las formas en que la praxis del trabajo de campo queda plasmada en el texto antropológico) con la finalidad de explorar las alternativas para la representación del etnógrafo en el campo. Al respecto, cuantiosas intervenciones se han efectuado. Desde propuestas auto-etnográficas, hasta ensayos en antropología visual. Estas últimas suscitan especial interés para el presente trabajo, pues apuestan por la “mecánica de lo visual” para la generación de conocimiento antropológico. Al respecto se dedicará el siguiente capítulo.

Guber, identifica tres reflexividades que permanecen en juego constante durante el proceso etnográfico:

La reflexividad del investigador en tanto que miembro de una sociedad o cultura; la reflexividad del investigador en tanto que investigador, con su perspectiva teórica, sus interlocutores académicos, sus hábitos disciplinarios y su epistemocentrismo; y las reflexividades de la población en estudio. (2012: p.19).

Estas categorías se intersectan durante el ejercicio etnográfico. En conciencia de que el etnógrafo está condicionado a recibir interpretaciones secundarias (el testimonio de informantes, entrevistas, declaraciones varias) pues no puede acceder directamente a la experiencia completa del “otro”, el ejercicio interpretativo es inevitable. De ahí que pueda apelarse a favor de la interpretación como un elemento significativo en la práctica de la reflexividad. La importancia de los deseos del investigador en la elección del campo y de los datos, no solo da cuenta de la existencia del “yo” en el proceso de investigación, sino que también de la complejidad contenida en el encuentro de la experiencia “nativa” y la experiencia del etnógrafo. Comprender el curso general de la investigación como una negociación continua, siguiendo a Clifford, es uno de los aspectos más importantes en la construcción del “yo investigador” pues, no solo confina la experiencia etnográfica a la percepción del etnógrafo, sino que la configura en función de los procesos de negociación que tanto el antropólogo como los sujetos antropológicos mantienen con la finalidad de generar un intercambio de beneficio mutuo. De ahí que, la ciencia de la ciencia, o en el caso

que nos compete, la etnografía de la etnografía, se torne en un acto de “agenciamiento”, auto-reflexivo, pero a la vez anclado en la experiencia de campo. El cometido es analizar los aspectos de la experiencia personal en contacto con el contexto cultural en el que se halla el etnógrafo, de modo que éste sea capaz de obtener conclusiones de dicha relación. No es que todo el contenido etnográfico se halle comprendido en este vínculo experiencial, pero es en éste, sin duda, donde puede construirse la representación.

Aun cuando la reflexividad se propone regresar a las condiciones del sujeto, la experiencia del mismo no se aparta del campo porque, como es sencillo deducir, el campo no es un lugar, es una condición. Por tanto, el “campo” es indisociable del etnógrafo, se lleva a todas partes e interviene en todo. Tenga los límites que propone Bourdieu o los que sugieren otros autores, la relación etnográfica se construye entre el campo y la experiencia (o mirada) del etnógrafo. Desarrollar herramientas para explorar esta relación es una de las propuestas básicas del presente trabajo de investigación. De ahí que considere al dibujo como una estrategia interesante, aunque poco desarrollada, para la consecución de una etnografía reflexiva. Como se argumentará mediante la intervención de Taussig, Ingold o McFadyen, en el siguiente capítulo, es precisamente la dinámica entre el “yo investigador” del etnógrafo y lo vivido en el campo que el uso que el dibujo etnográfico adquiere sentido. Acudir a la experiencia personal no significa, como le preocupa a Bourdieu, caer en el narcisismo. La perspectiva reflexiva no manifiesta la dominancia del “yo” en la etnografía, sino que invita a reflexionar acerca de la presencia ineludible de éste. Una auto-etnografía no debe ser confundida con una biografía puesto que, aun cuando su “forma” pueda parecer familiar, su contenido es diferente. La etnografía siempre se interesará por el contexto en el que se desarrollan los hechos sociales y por tanto, todo ejercicio etnográfico, reflexivo o no, se preocupa por los mismos elementos. Atender a la mirada etnográfica, así como al proceso que construye esta mirada, será el acceso que nos permita vincular al dibujo con la práctica

antropológica. Este, en su calidad de herramienta etnográfica, no solo que puede abordarse desde el marco teórico y práctico de la reflexividad, sino que también desde los territorios de la antropología visual. Vinculándose activamente con los conceptos de inter y transdisciplinariedad, aún a costa de las limitaciones epistemológicas, el dibujo intercede por la combinación entre lo antropológico y lo visual. Si bien se profundizará en ello en el siguiente capítulo, es menester tener en consideración que lo visual no solo que es capaz de producir conocimiento antropológico, sino que es consecuente con varias estrategias de representación y reflexividad en el campo.

Finalmente, puesto que “el antropólogo no puede imaginarlo todo”, se desea llamar la atención sobre lo valioso del diario de campo (como instrumento de registro y de reflexividad) tanto para la recolección como para el análisis de datos obtenidos durante la etnografía. Éste se halla históricamente ligado a la observación participante y al canon malinowskiano. Sin embargo, en décadas recientes ha experimentado cambios importantes. Debido a que el lapso de tiempo que transcurre, entre la experiencia del etnógrafo en el campo y la construcción que éste realiza del texto antropológico, es irregular y con frecuencia largo, el diario de campo se torna un elemento fundamental en la decisión que el etnógrafo tomará con respecto a la representación del conocimiento etnográfico. Pensado como un mecanismo que ayude a estructurar las observaciones de campo, el diario también guarda relación directa con la sensibilidad del etnógrafo. Canalizar las emociones, impresiones y miedos que forman parte sustancial de la experiencia etnográfica, no solo mantiene activa la sensibilidad del investigador, sino que también le mantiene consciente de la existencia de un “yo” en el proceso etnográfico. Con la publicación de *Diario de campo en Melanesia*, varios años después de la muerte de Malinowski, se erigió una de las polémicas fundacionales de la reflexividad en la antropología: el descubrimiento del etnocentrismo en el trabajo de campo. En ese diario el antropólogo polaco manifestaba prejuicios, a todas luces racistas, en contra

de los nativos que conformaban su comunidad de estudio. Y, si bien en su momento esto le granjeó apelativos de todo tipo (hipócrita, racista, charlatán etc.), además de descrédito a su trabajo, también permitió transparentar la presencia del etnógrafo en cuanto a “ser social” en todo intento de investigación. Aquí, un eje clave para la propuesta del presente trabajo: la reflexividad no solo incluye una “toma de conciencia” por parte del etnógrafo, sino que también un redescubrimiento de su emotividad. Por ello a la pregunta ¿cómo hacerlo? Respondemos: ¿Has pensado en el dibujo? Es una excelente alternativa.

EL DIBUJO COMO ETNOGRAFÍA EXPERIMENTAL

“Por más que me guste la escritura, es el dibujo el que me demuestra todo lo que se puede decir con una sola marca, aparentemente descuidada.”

(Berger)

El giro posmoderno, la antropología interpretativa, la crisis de la representación, e incluso, el giro etnográfico al que se refiere el afamado crítico e historiador del arte Hal Foster, constituyen los antecedentes sobre los cuales ha sido estructurado el presente capítulo. Partiendo de la premisa de que el trabajo de campo requiere un enfoque reflexivo, de que la reflexividad es consecuencia de los vacíos e interrogantes que la posmodernidad evidenció en el modelo antropológico tradicional, así como de que el advenimiento de la posmodernidad fue inevitable en su momento debido a la variedad de conflictos que la disciplina se vio abocada a resolver, la intervención del dibujo en la escena antropológica no puede más que comprenderse como una consecuencia lógica.

El presente apartado se desarrollará en base a la propuesta tanto teórica como práctica de cuatro autores que, partiendo de un enfoque tanto reflexivo como visual, propondrán construir una antropología gráfica, capaz de sortear los límites entre lo visual y lo textual. Al

mismo tiempo, mientras se analizan las convergencias entre dibujo y antropología, se buscará reflexionar acerca del rol que ha desempeñado la imagen (particularmente el dibujo) en la enseñanza, el aprendizaje y la transmisión de conocimientos a través de los siglos. Nuestro objetivo es repensar el quehacer antropológico, no solo en función de la teoría expuesta en capítulos anteriores, sino que también a la luz de una variedad de ejemplos que, como se verá, corresponden tanto al esfuerzo de autores individuales como de pequeños colectivos adscritos a la vanguardia posmoderna. Al igual que quien escribe estas líneas, Tim Ingold, Leslie McFadyen, Maxine Sheets-Johnstone y, Michael Taussig, se han interesado por explorar el silencioso, pero fuerte vínculo que liga al dibujo con la producción de conocimiento y por tanto, con la práctica antropológica. A las interrogantes, ¿Cómo el dibujo toma parte del proceso etnográfico? ¿Qué permite el dibujo al etnógrafo que no le permiten los métodos convencionales? ¿Cómo y por qué dibujar en el campo? ¿Cómo el dibujo puede “transformar” la etnografía? Y finalmente, ¿cómo mediante éste se puede construir un texto antropológico diferente?, nuestros autores presentarán una serie de argumentos que permiten disipar las ambigüedades que han ensombrecido la participación del dibujo (y de quienes ven en él una alternativa) en los sectores de la academia ajenos al arte.

La distancia que pretende disociar la producción de imágenes del quehacer científico, si bien podría responder a la especialización y fortalecimiento de ambos como campos disciplinarios individuales, es también consecuencia de una desatenta mirada a la historia. Puesto que antes que a escribir, el hombre aprendió a dibujar, la trascendencia de aquel “primer impulso creativo” (como lo denominarán Taussig y Berger) en el desarrollo tanto intelectual como emocional humano, no solo puede evidenciarse en una variedad de registros materiales “ilustrados” (las pinturas rupestres en las cuevas de Altamira, por ejemplo), sino que también en los rastros pictóricos dejados, desde los sistemas de escritura más tempranos hasta los tratados científicos más antiguos. Ya sea para los primeros hombres o para los

primeros científicos, el uso del dibujo como “medio” para la conservación, representación y divulgación del conocimiento, fue de especial relevancia. Como afirma el historiador francés Raymond Collier,

No debe sorprendernos el papel que dibujantes, pintores y cartógrafos desempeñaron durante los últimos siglos. Sin la tecnología apropiada, generar representaciones manuales, sea del mundo material o de las elucubraciones del intelecto, era una de las únicas alternativas para registrar y producir conocimiento (1994: p. 57).

Cuando nos remontamos a un tiempo en el que ni las cámaras fotográficas o de video, ni mucho menos internet, podían emplearse para capturar, almacenar o transmitir la realidad, resulta hasta cierto punto sencillo, suponer al dibujo como una herramienta necesaria antes que accesoria. De no ser por el dibujo, ¿cómo si no el capitán James Cook habría trazado los mapas de las costas australianas mientras circunnavegaba el mundo? ¿Cómo José Celestino Mutis habría enviado a la corona española un nutrido registro botánico del Reino de Nueva Granada durante su expedición a las Américas? ¿Cómo Charles Darwin habría documentado los detalles de la fauna de las Galápagos para fundamentar su teoría de la evolución de las especies? La respuesta es evidente, desde la perspectiva histórica el dibujo no admite indiferencias. La ilustración científica, constituyó en su momento, una herramienta vital para el desarrollo de la ciencia. Durante más de cuatro siglos, dibujar no fue considerada una habilidad trivial, todo lo contrario, científicos, médicos, arquitectos, exploradores, entre otros, advertían las destrezas técnicas y sensibles del dibujo como un requerimiento. De ahí que lo lejos que suele imaginarse al dibujo del quehacer científico, más que sorpresa, sea causante de preocupación. Así lo manifiesta Don S. Lemons en su reciente obra, *Drawing Physics*:

Todavía contemplo con desconsuelo como algunas ciencias relegan el dibujo al terreno de lo subjetivo. Éste, aunque una herramienta humilde, es siempre eficaz a la hora de auxiliar al científico pues, nos permite visualizar nuestros datos y conjeturas, más como soluciones que como problemas (2016: p. 32).

Si bien la postura de Lemons deja entrever una clara aceptación hacia el dibujo, ya como instrumento o como medio, a la hora de “materializar” (visibilizar) algún tipo de conocimiento (“información”), su inquietud hacia la enraizada polémica entre lo subjetivo y lo objetivo no pasa desapercibida. Este clásico antagonismo debe resultarnos familiar. La lista de antecedentes que la antropología posee en relación a la construcción de objetividad es larga. La corriente positivista de Tyler, Morgan y Frazer, el Difusionismo de Rivers e incluso el mismo Funcionalismo malinowskiano, no solo contribuyeron a consolidar la disciplina como una ciencia, sino que también y en muchos casos, redujeron el ejercicio etnográfico a la búsqueda de “objetividad científica”. Es menester recordar algunos de los principales argumentos que Geertz, Clifford, Marcus, Fischer, Bourdieu, entre otros autores aquí empleados, esgrimieron con al momento de interpelar la autoridad etnográfica tradicional: el etnógrafo no puede registrarlo todo, el “estar ahí” no es garantía de objetividad, el relato antropológico no está exento de la ficción y sobretodo, el antropólogo no puede despojarse de su “ser” en el campo, es un individuo, con cargas culturales, deseos, temores e intereses propios. La perspectiva reflexiva nos permite atender a la figura del etnógrafo, no como un elemento externo al campo pero tampoco como un “sujeto nativo” en él. El exotismo de la natividad, como lo señaló previamente Guber, dio pie a una transformación en el paradigma de la producción antropológica posmoderna. Puesto que el antropólogo ya no intentaba “convertirse en nativo”, la experiencia etnográfica finalmente puede abordarse desde la “mirada” entrenada, aunque personal, de investigador en el campo.

Ahora bien, aun cuando actualmente la correlación dibujo-antropología pueda no resultar una obviedad, “cada vez son más los antropólogos que, en el panorama contemporáneo, se hallan abocados a observar desde nuevos enfoques, recorrer nuevos caminos, emplear nuevos materiales y experimentar” (Ingold). Superado el momento de rigurosidad teórica que restringió la exploración de métodos y materiales durante las primeras

etapas de la disciplina, la exigencia de implementar prácticas multidisciplinarias, capaces de abarcar varios niveles de significación e incorporar las voces de un mayor número de actores (en referencia al giro interpretativo de Clifford), se ha vuelto notable. No en vano la búsqueda de “métodos experimentales”, a decir de McFadyen, ha motivado la decisión de varios autores de combinar, separar e incluso, desafiar los principios angulares sobre los que se ha erigido históricamente la disciplina (2011: p. 42). No obstante, y en consonancia con el contexto que ha resuelto el presente trabajo, es manifiesto que la posibilidad de una antropología gráfica se mantiene vigente dentro de la escena posmoderna. Tanto el giro interpretativo de Geertz y Clifford, como la reflexividad de Bourdieu y Ghasarian, avalan la intervención del dibujo en la práctica antropológica y esto, en dos frentes diferentes. El primero, la mediación del dibujo en la experiencia etnográfica, donde el antropólogo además de asumir el rol de observador y de intérprete, es consciente de su participación en la representación del “campo”. El segundo, en la construcción del texto antropológico, donde el etnógrafo realiza un proceso de elaboración inverso, es decir, de transformar las observaciones de campo a texto, a convertir la experiencia etnográfica en algo visual.

En el campo, el etnógrafo, tanto en su faceta personal como profesional, se torna una figura clave. La observación in situ lo desafía constantemente a buscar y ensayar nuevas estrategias de representación y auto-reflexión. De ahí que, evidente o no, la creatividad no le resulte simplemente un elemento secundario. El entendimiento que deriva de “estar en el campo”, según infiere Jackson en *Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*, si bien responde a la formación intelectual y académica del etnógrafo, también se halla poderosamente influido por la experiencia de la práctica cotidiana y por tanto, consonante con la experiencia de aquellos entre los que uno ha vivido (1989: p.167). Los detalles que componen la personalidad del etnógrafo (adquiridos en la práctica diaria así como en la interacción con determinado contexto), intervienen inevitablemente en su

accionar en el campo, dirigen y enfocan “su mirada” y por tanto, interfieren, de una manera u otra, en la forma en que éste se representa a sí mismo y a los demás. Maxine Sheets-Johnstone y Tim Ingold llaman la atención sobre este fenómeno, no solo aplicado al dibujo, sino que también a la escritura.

El popular adagio, “muéstrame cómo escribes y te diré cómo eres”, dice Ingold, es enormemente significativo. Si bien la “manera” de escribir (y por tanto de dibujar) suele relacionarse con la personalidad de un individuo, ésta también se halla estrechamente vinculada a la subjetividad del escritor y las condiciones del contexto en el que se produce. Sheets-Johnstone medita acerca de cómo el tipo de caligrafía, o la calidad de la línea al dibujar pueden hacer referencia directa, tanto a la identidad del etnógrafo, como a su experiencia etnográfica. Al respecto menciona:

La manera de sujetar el lápiz, la tensión en los hombros, la posición del cuerpo en la silla, la memoria motriz que impulsa los dedos al esbozar un par de líneas, nos hablan de toda una vida. Recuerdos, emociones, hábitos. Todo ello en el movimiento del lápiz. (2011: p. 116)

Tanto en el escribir como en el dibujar, la velocidad, la posición, la soltura del trazo, la presión dejada sobre el papel, los errores, las líneas inciertas, todo es un testimonio, muchas veces casi instintivo, de la impresión que los hechos producen en el etnógrafo durante su estancia en el campo. Aún si las notas se realizan tiempo después de haberse producido la observación, existe la posibilidad (según argumenta Sheets-Johnstone), de que el recuerdo de lo observado logre tornar la memoria en movimiento y por tanto, transformar lo visto y lo vivido en una expresión gráfica. Para la autora, el dibujo guarda una importante relación con el movimiento corporal. “Estar en el campo es un estar a través de los sentidos, donde éstos hacen las veces de soporte y el cuerpo, las de diario de campo” (2011: p. 115). La experiencia es aprehendida y preservada mediante el movimiento que el cuerpo realiza al vivirla. De ahí que dibujar, además que una maniobra intelectual, pueda considerarse una

manifestación directa de la memoria sensitiva. Sheets-Johnstone ejemplifica esto último a través de una serie de reflexiones sobre su propia práctica antropológica. Relata cómo las actividades que efectuó durante su estancia en el campo, por más triviales y pequeñas (una invitación al almuerzo, una caminata al parque o una excursión a las montañas), adquirieron un nuevo valor y “profundidad” a medida que las reconstruyó de manera gráfica. No es lo mismo, nos dice:

... recrear la experiencia mediante texto que a través de dibujos. Aunque podamos esmerarnos en la descripción textual, a menos que dejemos que el lápiz reconstruya la misma trayectoria que nuestros ojos y pies han andado, será imposible acceder con plenitud a las dimensiones que componen nuestra experiencia etnográfica (2011: p. 125).

Para Sheets-Jonhstone, las líneas que dibujamos se hallan comúnmente inspiradas en nuestras vidas afectivas. Dibujar es traer a la vida el movimiento, transformando nuestras motivaciones afectivas y sensibles en una representación visible. Puesto que escribir (a mano) al igual que dibujar es, en su aspecto más básico, articular una serie de líneas con propósitos “expresivos”, todas las operaciones tanto intelectuales como sensoriales que realiza el investigador, están encaminadas, de una u otra forma, a “expresar el campo”. Observar, escuchar, participar, deducir, describir, escribir y, por supuesto, dibujar, entre otros, además de procesos necesarios para la recolección de información, son procedimientos que pueden analizarse en función de cómo contribuyen a reflexionar y representar al etnógrafo y a su experiencia. El dibujo es especialmente valioso, según afirma Ingold, pues este no solo le permite al etnógrafo reconocerse en sus gráficos, sino que también lo desinhibe, lo motiva, lo libera de las restricciones de la expresión textual ha impuesto sobre su forma de ver, asimilar y representar lo observado (2011: p.223). Argumento que se ejemplifica en los dibujos del propio autor. (Ver Fig. 1 y 2.).

En el prólogo de su libro: *Redrawing Anthropology* y *Being Alive*, el antropólogo británico (Ingold) describe cómo, mientras contempla el ir y venir de los salmones río arriba en la catarata de Foyers, sus notas de campo pasan de descripciones textuales a dibujos:

...Yo los vi. Una raya plateada que se elevaba hacia arriba, desafiando las aguas hundidas, para desaparecer en un instante en la espuma. Busqué la palabra que me permitiera describirlo. No la encontré. Antes de que pudiera notarlo, sin apenas tener tiempo para lamentarme, otro y otro, justo frente a mí. Me cautivaba el movimiento, los saltos imposibles a contra corriente, pero las palabras no llegaban. Escribía: asombroso, fascinante, abrumador, y no era suficiente. Sin poder despegar los ojos de lo que veía, mi mano inquieta se dejó llevar por el movimiento. Era como estar embrujado. Las palabras se volvieron líneas más y más largas, gruesas y delgadas, enérgicas, incontenibles. Pronto páginas completas se llenaron. Fue un momento mágico. Aquella sensación se ha quedado conmigo desde entonces. (2011: p.197).

La experiencia que describe Ingold resulta reveladora (Ver Fig. 3). En ella no solo se percibe la relación entre movimiento y sensibilidad a la que se refiere Sheets-Johnstone, sino que también hace referencia al eventual, pero inevitable conflicto entre aquello que se busca representar y lo que se observa. Llegado a este punto y gracias a la pauta ofrecida por Ingold, conviene dejar en claro: dibujar, en ningún sentido abordado por el presente trabajo, es equivalente a copiar o reproducir la “realidad” que se observa. La acción de dibujar se propone como un ejercicio reflexivo (tal cual puede apreciarse en los ejemplos anteriores), no como otra forma de registro. Las dimensiones de la experiencia etnográfica que deseamos explorar no se miden en función de la destreza artística (técnica) que el etnógrafo tenga para imitar un escenario o “capturar” un momento. Si ese fuese el objetivo, ¿no sería más conveniente usar una cámara fotográfica? Dibujar en el campo no se trata de “hacer fotografías” de los espacios, las acciones o las personas. Todo lo contrario, se trata de visibilizar la subjetividad del investigador, no solo con el objetivo de abordar la experiencia de campo en un sentido más amplio, sino que también con el propósito de identificar al

etnógrafo como un actor presente, activo, capaz de desarrollar una antropología menos descriptiva y más consciente de sí misma. “Restaurar la antropología a la vida” (2011: p.2), en palabras de Ingold, es el principal cometido de la antropología gráfica. Una propuesta cuya diferencia fundamental con la antropología visual puede, a su vez, describirse mediante la observación que el pintor y crítico de arte británico, John Berger, realiza: “La fotografía detiene el tiempo, el dibujo lo abarca. Si bien ambas son manifestaciones visuales, solo en el dibujo existe una clara consciencia de intimidad entre el dibujante y la cosa dibujada”. (2014: p, 79).

La pasión de Berger con respecto al dibujo sorprende, en buena parte, debido a la extensa comprensión que éste posee de él (Ver Fig. 4, 5 y 6), pero también, en vista del enfoque con que el autor lo aborda. En *Sobre el Dibujo* Berger analiza el dibujar, más que como una práctica artística, como una permitida para la producción y representación de conocimiento, tanto personal como sobre el mundo que nos rodea. Lo que aprendemos, dice Berger, si no lo sabíamos ya, es que el dibujo tiende a ser una conversación muda con la cosa dibujada y puede implicar inmersión prolongada y total. Uno mira, dibuja y mira de nuevo. De ida y de vuelta. Incluso un boceto rápido tiene un mínimo de esta dialéctica. De ahí que, como el concluye con claridad el autor, lo que es importante en el dibujo es el proceso de mirar. Una línea dibujada no es importante por lo que registra sino por lo que nos lleva a ver. Cada confirmación o negación nos acerca al objeto, hasta que finalmente estamos, por así decirlo, dentro de él: los contornos que hemos dibujado ya no marcan el borde de lo visto, sino el borde de aquello en lo que nos hemos convertido. (Berger, 2014: p.115).

Uno nunca observa nada tan bien como cuando quiere dibujarlo, concuerda Amanda Ravetz. En *Redrawing Anthropology*, la antropóloga visual reseña uno de sus primeros

acercamientos al dibujo, destacando con particular empeño, la complejidad y riqueza latentes en el proceso de “observar”. Al respecto menciona:

Unas semanas después de comenzar un curso de arte, entré en el estudio de dibujo para encontrar que el colchón utilizado por el modelo en vivo había desaparecido. En su lugar, había un plástico opaco, de unos veinte pies de longitud, sobre el que se encontraban cientos de vasos, botellas y jarras de vidrio. Algunos de los utensilios de vidrio contenían cubiertos sumergidos en agua. Las cucharas resplandecían en la oscuridad, como globos frente a la luz entrante. Cuando tomamos nuestros lugares en los caballetes salpicados alrededor de la sala, el tutor de la clase nos dijo: aunque el escenario es confuso, presten toda su atención a los objetos, al espacio entre ellos, al lugar donde están, a lo que son mientras los hacen, no a como creen que son. Adjunté mi papel al caballete y empecé a dibujar. Cuando dibujé experimenté una sensación diferente de cualquier cosa que había conocido antes. Me sentí dispersa más allá de mi piel en todo lo que estaba dibujando y en toda la habitación. Yo era consciente de los diferentes sonidos - el rugido del tráfico fuera del salón, mi respiración, el chasquido de las ventanas, los sonidos del carbón deshaciéndose mientras los lápices chocaban sobre las tablas. Sentí mi peso en el suelo y el movimiento de mi espalda, brazo y mano, y vi las líneas negras que aparecían en el papel. Todo era vívido, vivo y presente, y yo estaba llena de un sentimiento de alegría (2011: p.157).

La anécdota de Ravetz (Ver Fig. 7 y 8), sin duda, ilustra perfectamente el proceso de “mirar” al que se refiere Berger. Estar frente a un objeto demanda de quien lo observa la más absoluta de las concentraciones. Al momento de dibujarlo todo importa, la luz, el sonido, el tiempo, el color, la intensidad, lo ausente, lo presente, todo se traduce en el papel. No es la forma, según nos es posible concordar con el tutor de Ravetz, lo que define incondicionalmente al objeto, sino el recorrido que hizo la mirada del observador en el momento en que éste decidió dibujarlo. Cuando se desea dibujar algo que es visto, el principal inconveniente suele ser dibujar lo que “creemos” que un objeto es, antes que lo que “observamos” que es este objeto. Podría parecer redundante, pero tenerlo presente vale la

pena. Así lo afirma McFadyen pues, al dibujar en el campo, si bien es muy posible “estrellarnos” con la representación de varias de nuestras ideas preconcebidas (algo que también sucede con la escritura), la observación reflexiva, crítica y minuciosa siempre será la razón por la cual acudir al dibujo como estrategia etnográfica antes que, a la fotografía, o a las tradicionales notas en texto.

Observar exige situarse en la particularidad de un contexto, conocerlo y más aún, estar dispuesto a “sumergirse en él”. De ahí que la pregunta de Taussig en *What do drawings want?*: ¿Dónde estamos cuando dibujamos? Se torne relevante. No solo se refiere a la ubicuidad tempo-espacial del etnógrafo, sino que también al lugar “espiritual” /intelectual desde el que este observa y, por supuesto, al que está dispuesto a llegar. Para el autor dibujar puede tener un significado similar al de explorar o de aprender. Se trata de un proceso en el que lo prioritario no es la técnica, mucho menos el resultado (en la clásica escala buen dibujo, mal dibujo), sino el proceso en sí mismo. (2009: p. 269). En consonancia con lo ya argumentado, el dibujo no busca ser objetivo, ni podría, en un sentido estricto, llegar a serlo. De guiarnos por la premisa que gustaba enunciar la gran poetisa estadounidense Sylvia Plath “la realidad es relativa y depende de con qué lente se la mire”. La mirada del etnógrafo es personal, sensible y reflexiva. Por tanto y, ante la ausencia de una “realidad” etnográfica, nos vemos forzados a recordar: toda observación es también una interpretación.

Lo gráfico es íntimo, cercano, podría decirse, casi espiritual. Entre los espacios que escinden al observador de lo observado, al dibujante del dibujo, a la línea del papel, toma lugar “aquello” que, tanto Taussig como Ingold, denominarán metafóricamente como “magia”. Ese “dejarse llevar”, ese “abandonarse a”, ese “encanto”, menciona Ingold, no son más que el resultado del inexplicable pero fuerte vínculo que surge entre el espectador y la cosa observada (campo) al volverse uno en la experiencia. La relación entre la imagen y el productor de imágenes, en tanto que intelectual, es también mística. Así lo argumenta el

antropólogo australiano Michael Taussig en su obra *I swear I saw this* (Ver Fig. 9, 10, 11, 12 y 13) donde, además de vincular la producción de imágenes a sus experiencias con el yagé o, el chamanismo (Ver Fig. 14 y 15) durante sus múltiples viajes a América del Sur y África o, se permite discurrir sobre los clásicos roces entre antropología y antropología visual. La producción antropológica de imágenes ha sido una constante en la disciplina. Si bien, en un inicio, el uso de la fotografía dentro del proceso etnográfico generó importantes resistencias (y aún más el uso del cine), el antropólogo, de modo u otro, siempre se ha hallado abocado a la producción visual. Así lo sostiene el autor al referirse al dibujo etnográfico. Al respecto afirma:

Esta perspectiva me golpeó con fuerza. Descubrí lo que para mí es un nuevo género antropológico: dibujos etnográficos en diarios de campo. Como antropólogo, tengo la certeza de que varios de nosotros haremos un par de dibujos en nuestros diarios de campo al menos una vez en la vida. Y, por lo mismo, estoy seguro de que de hacerlos, estos rara vez serán publicados. Lo pocos dibujos que pude encontrar al respecto en otros antropólogos y compañeros viajeros, por mencionar algunos: “El gran ser” en las alucinaciones de Allen Ginsberg ; “El vómito” en las selvas del Perú en *The Yage Letters* de Burroughs y Ginsberg (1967), las cartas de A.H. Haddon ilustradas para su joven hijo en el Estrecho de Torres a finales del siglo XIX, los dibujos desgarradores, extravagantes, y según algunos dicen "surrealistas" de Tom Harrison en su libro sobre la isla Malekula en el Pacífico Sur a finales de la década de 1920, (2004), además de aquellos contenidos en mi libro sobre chamanismo (1987), constituyen ejemplos de resistencia ante la preocupante exégesis textual que amenaza a la imagen etnográfica. (2011: p.13).

Taussig también relata cómo, más de una vez, al publicar un libro, recibió la llamada de su editor increpándole: “No veo lo que tus dibujos aportan al texto.” Posiblemente, estimado lector, al igual que a quien escribe estas líneas, dicha frase te resulta familiar. Dejar de lado al dibujo por considerarlo poco importante, poco beneficioso o poco académico, aun en nuestros días (marcados por lo visual), es algo común. De acuerdo a lo que el mismo autor

comenta, los dibujos suelen ser limados con todo tipo de exégesis textual, antes si quiera que éstos sean seriamente considerados como parte del proceso etnográfico. Su valor tiende a estimarse en función de cómo logran, o no, auxiliar al texto. No sorprende entonces que cualquier intento de “dibujo” termine, casi siempre, en “ilustración”. Las diferencias entre ambos términos son todavía cuestión de debate. Sin embargo, para fines del presente trabajo, se considera al dibujo como la acción de generar una imagen mediante el trazo de líneas. Mientras que, la “toma” de esta imagen, que se coloca en un texto con la intención de representarlo gráficamente, se señala como ilustración. El contraste es sutil, pero nos confronta directamente con la interrogante: ¿Es el dibujo suficiente?, y más aún, ¿lo es para el quehacer antropológico? Con toda probabilidad, habrá quienes consideren que, sin el apoyo de texto, un dibujo no puede ni tiene nada que decir. La idea de que una imagen (mucho más un dibujo) es menos comprensible que cualquier manifestación escrita, podría parecer tristemente generalizada. Y, sin embargo, son varios los autores que “defienden la restauración del dibujo a una posición central dentro de la investigación antropológica” (Ingold, 2011: p. 222) Si dudas de las capacidades del dibujo fuera del texto está bien, nos dice Ravetz. Sospechar es, por supuesto, preferible a cualquier ingenuidad. No obstante, “si decides apostar por el dibujo como una alternativa para rediseñar tu propia práctica antropológica, no has dado ni un solo paso en falso” (2011, p. 169).

La obra de Lesley McFadyen, arqueóloga británica, constituye un ejemplo interesante de lo afirmado por Ravetz. Si bien sus interacciones con el dibujo, según ella misma relata en *Redrawing Anthropology*, han estado mediadas por los requerimientos y protocolos que la práctica arqueológica exige (un dibujo mucho más arquitectónico, que usa medidas y escalas específicas), adoptar el dibujo como ejercicio rutinario le ha permitido “redibujar” su propia práctica profesional. (Ver Fig. 16 y 17). Al respecto menciona:

Una vez que un dibujo se ha hecho, nuevo conocimiento se hace explícito. Aun cuando mis dibujos correspondan a descripciones cartográficas de los sitios de

excavación y sean bastante técnicos, existe en ellos una importante serie de decisiones en torno a cómo he decidido representarlos. No dibujo la evidencia material, sino el material en sí, no su forma, sino su proceso. A diferencia de una fotografía, el dibujo me permite manifestar información que escapa a lo existente. Por ello, cuando dibujo, es como si literalmente, lo aprendido del proceso me impulsara a dibujar, mejor dicho, a redibujar mi arqueología. Redibujar consiste en desarrollar diferentes cualidades y habilidades que se descubren mediante el trabajo interdisciplinario y que nos anima a innovar, no solo nuestro método, sino también nuestra teoría. He descubierto que la actividad del dibujo es en sí misma una forma de pensar y que las propiedades gestuales de los dibujos resultantes son importantes. (2011: p.35).

Si hay algo que deba enfatizarse acerca del dibujo, y sobre su creación como “nota de campo”, es que dibujar no se trata de planear o “alcanzar” una imagen, sino de fortalecer el ejercicio etnográfico mediante la dinámica de la improvisación. De ahí que McFadyen se permita recomendar: “Es precisamente en el punto donde improvisamos en nuestro dibujo que necesitamos ser fuertes. Nuestras metodologías y nuestro entrenamiento necesitan tener en cuenta esa flexibilidad. Necesitamos estar conscientes de cómo y cuándo ser creativos” (2011: p.43). La espontaneidad es uno de los aspectos más valiosos que, desde un enfoque reflexivo, puede aportarse mediante el dibujo a la práctica antropológica. El permanecer abiertos y flexibles durante el ejercicio etnográfico no solo permite al investigador asumir con creatividad algunos de los desafíos inherentes a la etnografía, sino que además, le hace consecuente con las decisiones que toma acerca de la representación del campo. El etnógrafo está decidiendo constantemente (qué ver y qué no, qué incluir y qué dejar por fuera, etc.,) y, por tanto, tomar responsabilidad sobre la interpretación que realiza no solo que es relevante para él, sino que también para la comunidad o grupo humano con el que éste trabaja. Ahora bien, la práctica creativa no es siempre acerca de poder resolver lo que se está haciendo en el momento de hacerlo. A veces, dice McFadyen, es cuestión de explorar diferentes alternativas con la finalidad de cambiar la rigidez de nuestras estructuras mentales y prácticas, de establecer conexiones con las diversas subjetividades participantes dentro del proceso

etnográfico, de aventurarnos a buscar nuevas formas de representación e incluso de, pese a la complejidad del ejercicio etnográfico, permitirse disfrutar del proceso.

Al cuestionarnos ¿por qué dibujar? Una amplia gama de posibilidades se despliega. La interrogante vuelve sobre sí misma para trasladarse de la utilidad profesional a la ambición personal y viceversa. Es cierto, reflexiona la autora, que no todos llegan a sentirse cómodos ante la posibilidad de dibujar. El dibujo suele estimarse como una “habilidad”, un “talento” que, aunque debe ser entrenado, solo algunos poseen. No se pretende discutir acerca de si el dibujo es un “don natural” o no. La respuesta no nos interesa. No obstante, llamar la atención sobre la evasiva: “no sé dibujar” / “no puedo dibujar” se considera en gran medida necesario ya que, como nos advierte el sentido común, ¿acaso no será ese el principal inconveniente de quienes no han accedido a darle al dibujo una oportunidad? El artículo de Joao Ramos, *Stop the Academic World, I Wanna Get Off in the Quai de Branly: Of sketchbooks, museums and anthropology*, reseña de forma divertida, además de convincente, la “odisea” que puede resultar la publicación de “dibujos etnográficos”. Junto con una breve revisión histórica de la intervención del dibujo en las humanidades, una referencia al resurgimiento de lo “visual” en la academia y, una crítica al sistema de publicación institucional que favorece la preminencia del texto sobre la imagen, el autor relata su de interacción entre notas de campo y dibujos producidos durante una serie de visitas al museo parisino del Quai de Branly como parte de su ejercicio etnográfico, obteniendo en base a ello dos argumentos importantes.

El primero: La relación entre dibujo y escritura en antropología está, si no totalmente muerta, al menos en un callejón sin salida debido a la falta casi total de formación artística (dibujo) durante las primeras etapas de la vida académica. Ramos es enfático al afirmar que “la mayoría de los profesores de antropología en todo el mundo simplemente dicen no saber cómo dibujar o incluso, cómo pensar visualmente, a pesar de las notables excepciones”

(2015). También considera que, los que están seguros de saber dibujar y que incluso enseñan a dibujar académicamente (particularmente aquellos que han desarrollado el recientemente reinventado género del cuaderno de viaje) se hallan demasiado distantes de las complejidades semánticas, epistémicas y retóricas del mundo intelectual de la observación etnográfica y de la interpretación antropológica de la cultura y la sociedad. Básicamente, la lejanía que puede intuirse entre la práctica del dibujo y el quehacer antropológico es consecuencia de la forma discursiva que cada uno de los campos disciplinarios ha decidido adoptar con el propósito de asegurar su dominio sobre determinado sector en la producción de conocimiento. Cada uno tiene lo que al otro le falta. La segunda conclusión (en concordancia con los objetivos del presente trabajo):

A medida que la tiranía del asfixiante formato académico se propaga y, buscas oxígeno, descubres que no estás solo: lees que hay antropólogos que valoran la larga historia de conexiones improbables entre lo dibujado y lo escrito (Ingold 2007; 2011); Que buscan nuevas formas de descripción etnográfica a través del uso de dibujos (Afonso, Kurti & Pink 2004; Gunn 2009; Ingold 2010); Que algunos han producido efectivamente relatos etnográficos en formato de cómic (Newman 1998, Castillo Debal y Wagner, 2012), que incluso es posible utilizar dibujos como parte de las prácticas de enseñanza (Kushnir 2014); Y que hay un nicho de mercado para los dibujos, los viajes y las cuentas etnográficas incluso en la publicación académica (véase, por ejemplo, la serie de la Universidad de Toronto Press etnoGRAPHIC). (Ramos, 2005).

Probablemente, a aquellos que gustamos de dibujar, pero que al mismo tiempo suponemos en la antropología un “espacio” lleno de promesas y posibilidades, no nos es ajena la frustración que puede generarse al tratar de combinarlos (como en el caso de Ramos). No obstante, también por ello tendremos la certeza, si la búsqueda ha sido ardua, de que cada vez son más las manifestaciones, tanto por parte de antropólogos como de artistas, de cooperación entre ambas disciplinas (Hal Foster en *El artista como etnógrafo*).

Como puede observarse en la cita anterior, Ramos no solo ofrece algunos ejemplos que vinculan directamente al dibujo con la práctica antropológica, sino que también referencian al uso de éste como formato alternativo para la representación de la “narrativa etnográfica”. (Ver Fig. 18, 19, 20 y 21). La etnografía, como “texto antropológico”, hace referencia al formato que el ejercicio de campo adquiere con fines divulgativos (dirigidos tanto al interior como al exterior academia). Si bien al pensar en ello, comúnmente artículos académicos varios, libros y demás producciones escritas puedan concebirse como los únicos formatos de publicación “válidos” (tanto para la propia disciplina como para el contexto en el que ésta se inscribe), los materiales, soportes y métodos con los que el texto antropológico se ha venido construyendo, particularmente desde la intervención de la posmodernidad y el desarrollo de la antropología visual, han experimentado importantes cambios. Pasando por el cine documental, el ensayo fotográfico, entre otros, el cómic ha empezado a figurar dentro de la escena académica, no solo como un objeto de estudio (representante de la cultura de masas), sino que también como un formato posible para la representación de distintas narrativas de no-ficción asociados con procesos investigativos (autobiográficos, periodísticos, etnográficos, etc.). “El cómic es un género plástico-narrativo eminentemente massmediático, nacido en los últimos años del s. XIX y tan ligado al kitsch como a la cultura pop, tan ‘infantil’ como subversivo, tan alienante como underground, tan oficialista como alternativo” (Morales y Barroso, 2014: p.234). El cómic es un medio semióticamente mixto donde, tanto imágenes (dibujos, fotografías, collage, entre otras combinaciones), como distintos tipos de expresión textual (desde diálogos hasta onomatopeyas), pueden combinarse con el objetivo de estructurar y representar (mediante viñetas secuenciales) distintos tipos de discurso. Basta con una breve revisión a los antecedentes históricos del cómic para dar cuenta de ello. Si bien hacerlo (por cuestiones de espacio) no se corresponde con uno de los fines del presente trabajo, aludir al cómic como un formato tradicionalmente asociado con lo infantil, lo popular

o lo “cómic”, resulta necesario al momento de abordar la polémica surgida en torno a la irrupción del cómic en la academia y, más aún, en la antropología.

El cómic, en su acepción genérica (tebeos, historietas, novela gráfica, etc.,) es una forma de relato gráfico que, además de gran versatilidad, posee variedad de géneros. Contrario a lo que podría suponerse, “los cómics de superhéroes no representan ni de cerca la totalidad de la producción contemporánea que conforma el universo del cómic” (Morales y Barroso, 2014). Es cierto que de la mano emporios comerciales como D.C. y Marvel, personajes como Batman, Supermann, Capitán América, entre muchos otros, se convirtieron en referentes de éste género narrativo (especialmente en Estados Unidos y sus áreas de influencia). Sin embargo, al protagonismo de éstos escapa una larga lista de propuestas experimentales, cómics independientes, autobiográficos, de no-ficción. Los facts-based comics constituyen actualmente un subgénero en desarrollo. Ya en 1992 Art Spielgeman recibió un Premio Pulitzer por su obra *Maus*, un cómic (novela gráfica) sobre el Holocausto judío estructurado a partir de las experiencias del padre del autor durante la segunda gran guerra. Del mismo modo, en 2010, Joe Sacco (periodista maltés) fue premiado por la Fundación Fertel por su cómic *Notas al pie de Gaza*. Una obra considerada a medio camino entre el cómic y el reportaje periodístico, no solo debido a la impactante síntesis que ofrece sobre el conflicto palestino-israelí, sino que también debido a las innovaciones que la propuesta gráfica de Sacco ha demostrado incorporar tanto al método como a la investigación de campo. *Palestina: en la franja de Gaza* (2002), *Gorazde: Zona protegida* (2001), *El Mediador* (2001), entre otras obras del autor, requirieron para su consecución de un ejercicio cercano a la práctica etnográfica. Sacco realizó varios viajes a Gaza entre 2001 y 2003, además de para recolectar el testimonio de los habitantes de la región sobre las matanzas ocurridas en 1956, para “compartir de primera mano la realidad de los involucrados en el conflicto” (Melero, 2015: p.23). El periodista maltés se dibuja como un personaje más en sus

relatos. (Ver Fig. 22 y 23). Éste, consciente de su rol en la experiencia de campo, de la ilusión que representa la objetividad, así como de sus decisiones al momento de la representación, afirma, “considero el incluirme directamente en la historia como un gesto de honestidad. Además de un personaje, yo hago las veces de filtro, de lente y me dibujo en ánimo de que el lector me identifique muy bien” (Barros, 2014).

Junto al trabajo de Sacco y Spiegelman, pueden mencionarse otros cómics relevantes de no-ficción: tal es el caso *Persépolis* de Marjane Satrapi, *Fun Home* de Alison Bechdel, *El Fotógrafo* de Emmanuel Guibert, *Pyongyang* de Guy Delise, *Barcelona: los vagabundos de la chatarra* de Jorge Carrión, *Blankets* de Craig Thompson, y la lista continúa. Particularmente Thompson con su obra, *Carnet de Voyage*, ha puesto de manifiesto el redescubrimiento de un nuevo género dentro de la producción del relato gráfico: cómics realizados en base a cuadernos de viaje (como se traduce *Carnet de Voyage*). Éstos no solo que nos remiten directamente al “diario de campo” del etnógrafo, sino que nos introducen al ejercicio etnográfico en sí. En *Carnet de Voyage* (2004), el autor combina los bocetos que realizó durante sus viajes por Barcelona, Francia, Los Alpes y Marruecos con la experiencia personal, profesional y “cultural” que adquirió al recorrerlos, además de algunos aspectos de investigación para el que sería su siguiente proyecto *Habibi* (2011).

Una representación gráfica entre lo vivido y lo observado, esa es una las características esenciales del cómic de no-ficción, rasgo que comparte con el relato etnográfico. Dentro de la disciplina, si bien el uso del cómic como formato para la construcción del texto antropológico no es muy usual, existen algunos ejemplos, tanto por parte de colectivos como de autores individuales, que nos permiten avizorar el creciente interés de la antropología por el relato gráfico. El presente trabajo ha podido encontrar algunos de ellos y, teniendo como precedente el giro posmoderno y el marco de la etnografía reflexiva, se complace en describirlos brevemente a continuación:

De la entrevista etnográfica al dibujo de historietas, mitos, leyendas y cosas así (2013), es un artículo publicado en la revista latinoamericana *Pacarina del Sur*, así como una tesis de investigación para obtener la maestría en Imagen, Cultura, Arte y Sociedad llevada a cabo por mexicano Federico Aguilar Tamayo. Su trabajo, además de explorar varias de las convergencias entre la producción de imágenes y la metodología etnográfica, constituye una muestra verosímil de la construcción del texto antropológico en formato de cómic. Mediante la estructuración y análisis de entrevistas etnográficas en profundidad, Aguilar se acerca a los habitantes de la “tierra del jefe” en el municipio de Ayala, a pocos kilómetros de Cuautla (Estado de Morelos) con el objetivo de abordar “la importancia y trascendencia de las leyendas populares y cómo éstas se convierten en agentes de identidad, valores y saberes, así como su articulación con la memoria colectiva” (Aguilar, 2013: p.14). Para ello, el autor seleccionó tres leyendas tradicionales: El Choco (ver Fig. 24), La llorona (ver Fig. 25), y San Agustín Lorenzo (ver Fig. 26). Mismas que no solo le permiten plantear la etnografía como un ejercicio transdisciplinar, sino que también facultan al lector para realizar una reflexión en torno a “la imagen, los cómics, la ética, la unión de historieta y etnografía, así como el papel del artista (y en consecuencia del etnógrafo) al representar la realidad”. (Aguilar, 2013: p.15).

Por su parte, a la serie de la Universidad de Toronto Press *etnoGRAPHIC* (Ver Fig. 27), mencionada por Ramos, pueden sumársele tanto colectivos independientes como proyectos universitarios interesados en desarrollar una antropología gráfica. Tal es el caso de *Comics & Anthropology*, proyecto llevado a cabo por la Universidad de Oslo donde un grupo de estudiantes realizó un estudio empírico cualitativo a manera de cómic con la finalidad de evaluar la amabilidad y la accesibilidad de las localidades y los servicios de información en cuanto a la diversidad social y cultural. Las antropólogas Aleksandra Bartoszko y Anne Leseth, encargadas del proyecto, trabajaron junto con el caricaturista Marcin Ponomarew para la publicación del libro *Public Space, Information Accessibility, Technology, and*

Diversity at Oslo University College (Ver Fig. 28 y 29). De acuerdo a las mismas autoras, “hacer un comic antropológico es apostar por una manera alternativa, arriesgada y enriquecedora de, además de representar una etnografía, alcanzar nuevas audiencias” (Bartoszko, 2011). Del mismo modo, Graphic Anthropology Field School, es un proyecto puesto en marcha por *Expediciones*, una red independiente de académicos varios, antropólogos y artistas. La propuesta, con más de 11 años de funcionamiento en Gozo (Malta), consiste en un programa de verano que cada año acoge tanto a antropólogos como a científicos sociales varios que deseen enfocar su práctica en el trabajo de campo a través de la exploración de recursos gráficos. “Rápidamente reconocimos al dibujo como un recurso que presenta numerosas ventajas en diferentes etapas del proceso de investigación y, más importante aún, en lo referente al acceso y las facilidades que éste ofrece a investigadores jóvenes e incluso, sin experiencia” (Tondeur, 2016). Los proyectos realizados dentro del programa no solo que incluyen dibujo de campo etnográfico (Ver Fig. 30 y 31), sino que también cómics (Ver Fig. 32 y 33).

Finalmente Hannah Wadle, antropóloga británica, redacta el artículo *Anthropology goes Comics*, con el objetivo de reflexionar acerca del lugar que ocupa el cómic dentro de la antropología contemporánea y esto, a través de la investigación de doctorado de Michael Atkins: *Dark side of The Village*. En nueve páginas de cómic, Atkins relata y representa su mirada durante una serie de encuentros sexuales en las zonas comunes de The Village (Manchester), donde acciones y personajes invisibles para el discurso público permanecen. (Ver Fig. 34, 35, 36 y 37). Además, Wadle, junto con Atkins y siguiendo a Bartoszko, se preocupan por abordar la polémica existente en torno a la ética, la protección y el anonimato de los participantes en el ejercicio etnográfico. Estos, asuntos sensibles dentro de la disciplina, constituyen un riesgo latente en cualquier forma de representación etnográfica y por tanto, como la misma autora insiste en afirmar “creemos que el formato de cómic con su

estilo visual convincente y su preservación del anonimato (es decir, los informantes no tienen que revelar su identidad en la pantalla o en fotos, preservando así su identidad) puede ser una gran solución” (Wadle, 2012).

A decir de Sacco:

El cómic tiene una fuerza que no tiene ninguna otra forma de reportaje. Sus imágenes repetidas enfocan la realidad de manera más lenta, a veces silenciosa, a veces con bocadillos, y trabajan en la mente del lector que puede elegir su ritmo. (Melero, 2015).

Aun cuando el cómic pueda considerarse un medio (formato) todavía subestimado dentro de los círculos académicos, los beneficios que éste se halla en capacidad de aportar a la práctica antropológica son evidentes. El cómic no solo que resulta un formato atractivo y accesible (al menos más que muchos artículos académicos) para diversas audiencias, particularmente a aquellas no especializadas, sino que también interactúa de manera distinta con el lector. Leer un cómic, argumenta Scott McCloud (reconocido autor, ensayista y teórico de cómics), desafía al receptor a enfrentar una experiencia radicalmente distinta a abordar un formato completamente textual. El cómic posee su propio código lingüístico. La dialéctica de éste en cuanto respecta a imagen, texto, espacio y tiempo, requiere del lector disposiciones distintas. El “Gutter” (como se conoce a la separación, al espacio existente entre una viñeta y otra), una característica esencial del cómic según McCloud, hace referencia a la operación mental distintiva que convierte al lector de cómics de espectador a participante. El espacio entre viñetas demanda al leyente hacer uso de su imaginación a fin de completar “lo sucedido” durante la transición entre una escena (viñeta) y otra. Como puede apreciarse en el ejemplo que el autor proporciona en su obra *Understanding Comics*, el cómic es quizá uno de los

pocos formatos que mantiene al lector vinculado permanentemente al ejercicio interpretativo. (Léase al respecto en la Fig. 38, 39 y 40).

Es cierto que gran parte del interés que la antropología ha suscitado en el arte y, viceversa, no se halla directamente relacionado con el dibujo (cómic o dibujo etnográfico) pero, al menos, sí con el rol que éste ha desempeñado en el desarrollo del arte y de las instituciones culturales restantes para la producción de conocimiento. Ni el cómic es considerado un arte, ni el dibujo etnográfico parte de la metodología oficial del antropólogo y sin embargo, las intervenciones de éstos en la escena académica no pueden obviarse. Son varios los artistas que han encontrado en el método etnográfico una herramienta ideal para la consolidación de sus propuestas disciplinares, así como también, son muchos los antropólogos (como se ha evidenciado) que han descubierto en el estudio e interpretación de lo visual, un enfoque innovador para la comprensión y exploración de diversos fenómenos culturales. Si bien la producción visual por parte de antropólogos se ha incrementado enormemente gracias al desarrollo de la antropología visual (fotografía y documental etnográfico principalmente), como se mencionó al iniciar el presente apartado, el surgimiento de una antropología gráfica aún se encuentra en sus fases iniciales. Hacer antropología desde lo “gráfico” no solo facilitará el fortalecimiento del enfoque reflexivo en el ejercicio etnográfico, sino que también permitirá una revaluación de las potencialidades y oportunidades que presenta el dibujo para el quehacer antropológico. Estar en el campo, como hemos argumentado, no se limita a la recolección e incluso, a la sola interpretación de los datos adquiridos. La intervención de una perspectiva autocrítica es requerida, además de para trascender las fronteras clásicas que impiden observar al texto y a la imagen en un mismo escenario, para afrontar la serie de “fascinantes” pero complejos desafíos que ha significado el advenimiento de la posmodernidad. De hecho, la reincorporación del dibujo a

la academia, podemos aventurar con confianza, si bien para muchos ha parecido lejana y permanentemente postergada es, de algún modo, inevitable.

Después de todo y, de acuerdo con los resultados adquiridos por la presente investigación, la producción de imágenes no puede disociarse de la producción de conocimiento y, por tanto, tampoco de la esencia de la vida humana. No en vano, sentencia Berger, "el dibujo es tan fundamental para la energía que nos hace humanos como cantar y bailar" (2014: p. 109).

CONCLUSIONES

“Una línea dibujada no es importante por lo que registra tanto como lo que nos lleva a ver” (Taussig, 2011: p.270).

El presente trabajo ha explorado las convergencias entre dibujo y el quehacer antropológico. La importancia de adoptar un enfoque interdisciplinar y reflexivo se ha hecho manifiesta a partir de la revisión crítica, tanto de los antecedentes de la disciplina, como de la experiencia etnográfica que los autores aquí empleados (Taussig e Ingold principalmente) poseen con respecto al uso del dibujo en el campo. Se ha cuestionado también la identidad de la antropología como una ciencia en su acepción clásica, con la finalidad de reformularla, además de bajo la flexibilidad del enfoque posmoderno, bajo las exigencias que la contemporaneidad posee para con la disciplina y para con la academia en general.

No es posible desconocer la intervención de lo visual en la en la escena antropológica, como tampoco lo es pasar por alto los valiosos aportes que el dibujo etnográfico, de emplearse, podría proporcionar al investigador. Al respecto, basta con tomar en cuenta lo argumentado por Taussig y Berger acerca del dibujo y su relevancia para la observación

etnográfica o, a la producción de conocimiento reflexivo que, de acuerdo con Ingold, puede obtenerse si se accede a abordar gráficamente la experiencia de campo. Con ello, no se pretende objetar que el dibujo, por sí solo, sea capaz de abarcar todo el ejercicio etnográfico. Sin embargo, si es enfático en el hecho de que éste puede constituirse en una herramienta de importancia para el antropólogo sobre todo, si éste se halla interesado y comprometido con transformar su práctica etnográfica.

El dibujo es una invitación a repensar el quehacer antropológico, no solo desde un aspecto práctico y metodológico, sino que también, a partir de los fundamentos teóricos que han moldeado a la disciplina. El presente trabajo recomienda se realicen intervenciones futuras, sea para contribuir a la teoría o a la renovación del método, en ánimo de consolidar el desarrollo de una antropología gráfica. Aunque las bases ya han sido sentadas, lo gráfico y lo visual constituyen todavía un territorio poco explorado en la disciplina, particularmente en cuanto a Latinoamérica. La búsqueda de métodos alternativos, además de al desarrollo de la creatividad, está vinculada a la cooperación inter y transdisciplinar que la producción antropológica contemporánea ha venido gestando. De ahí que los cruces entre arte y antropología, aún más entre dibujo y la etnografía, sean cada vez más evidentes.

En cuanto a la práctica del dibujo, la presente investigación se halla en capacidad de argumentar que, aun cuando ésta se ha vuelto cada vez más frecuente, una serie de inconvenientes que restringen el uso del dibujo en la academia pueden identificarse claramente. Como lo ha señalado Joao Ramos, tratar de publicar dibujos en un medio académico puede tornarse con facilidad en una empresa sin resultados. Las prestigiosas revistas académicas, las editoriales, aun las propias universidades, se encuentran reticentes a promulgar lo visual (especialmente el dibujo), como un formato legítimo para la producción de conocimiento. De ahí que no sorprenda que el cómic, por ejemplo, a pesar del potencial que ha demostrado para abordar y divulgar discusiones tradicionalmente enraizadas en la

academia, particularmente en el área de interés de la antropología (género, guerra, migración, desigualdad, etc.), todavía se considere tan solo un medio de entretenimiento masivo. La presunción de que lo gráfico es sinónimo de entretenimiento o de que el dibujo es un accesorio ilustrativo, si bien todavía es una realidad vigente y demasiado común para ser ignorada, se halla confrontada por la antropología visual desde sus orígenes, así como por los diferentes autores que, antropólogos o no, distinguen en el dibujo una posibilidad real para la producción de conocimiento. Del mismo modo, la objetividad como principio angular del ejercicio académico, si bien tiende a ser excusa que permite restringir el uso del dibujo en contextos investigativos, es ahora un concepto flexible, reflexivo, contrario al discurso cientificista que antaño condujo el desarrollo de la antropología como disciplina: Adicionalmente, la desconfianza que se ha ceñido sobre lo gráfico en décadas pasadas, aunque comprensible, ha demostrado ser superada por la constancia y dedicación que tanto antropólogos como artistas han manifestado en la exploración los límites de y las oportunidades entre lo visual y lo textual.

La utilización del dibujo como una estrategia para la representación del texto antropológico si bien es escasa, ha sido también un aspecto de importancia para el presente trabajo de investigación pues, se vincula directamente con asuntos como la divulgación y la democratización del conocimiento. Emplear formatos diferentes con la finalidad de socializar la investigación antropológica es necesario, no solo porque resulta evidente el limitado alcance que los formatos actuales poseen (regularmente para una audiencia exclusiva), sino que también con la certeza de que la antropología tiene mucho que aportar a la sociedad contemporánea. Ahora mismo una mayor visibilidad de temáticas como la violencia de género, la represión política, la migración, entre otros (largamente trabajados por la disciplina) podría resultar una decisión estratégica a la hora de alcanzar lo que la famosa antropóloga Ruth Benedict consideraba el objetivo principal de la disciplina: Su declaración

es memorable: “El propósito de la antropología es hacer un mundo más seguro para la diversidad humana”.

La posmodernidad significó un antes y un después en la práctica antropológica. El discurso de la disciplina se vio cuestionado y, sin opción a evitarlo, se ha visto abocada hacia el cambio. Por supuesto, no pueden menospreciarse los esfuerzos que la antropología ha realizado con el objetivo de procurar y mantener su lugar en la “academia”. Éstos le han permitido desarrollarse, expandirse y en consecuencia, llegar a “este momento”, en que la autocrítica desempeña un rol fundamental. Aun cuando una larga lista de “inseguridades” se encuentra todavía presente en varios aspectos de la práctica antropológica, el surgimiento de un espíritu de exploración y reinención es también evidente. Si de algo puede dar constancia el presente trabajo, es que cada vez son más las personas, antropólogos o no, que se interesan por abordar las convergencias entre arte y antropología, dibujo y trabajo de campo, cómic y etnográfica, entre muchos otros aspectos que distan en gran medida de la tradición positivista y cientificista de la disciplina. Los proyectos y emprendimientos particulares abordados en la presente investigación, si bien podrían calificarse de pequeños, aislados, y si se gusta, insignificantes, constituyen por si mismos una importante advertencia: La creatividad, junto a su variedad de manifestaciones (gráficas, musicales, performativas, etc.), se acerca cada vez más al ejercicio investigativo y, aun cuando se desee, ya es tarde para detenerlo

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, F. (2013). *De la entrevista etnográfica al dibujo de historietas, mitos, leyendas y cosas así*. (Tesis de maestría). Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Facultad de Artes, Cuernavaca, México.
- Ardevol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de dialectología y tradiciones populares*. Vol. LIII, n° 2, (1998). Recuperado en Marzo 8, 2017, desde <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewFile/396/400>
- Barros, D. (2014). Apuntes a Notas al Pie de Gaza: El cómic periodístico de Joe Sacco. CucoEstudio. Vol. 2. Recuperado el 15 de abril desde http://cuadernosdecomic.com/docs/revista2/Apuntes_a_Notas_al_pie_Gaza_cuco2.
- Bartoszko, A. (2011). The Anthropological Comic Book - an alternative way of reaching the audience. Oslo University, Noruega. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <https://anthrocomics.wordpress.com/>
- Bartra, R. (2002). *El salvaje en el espejo*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural.
- Bell, D. (1992). *El advenimiento de la sociedad Postindustrial* (Alianza Universidad). Barcelona: Alianza.
- Berger, J., Savage, J., & Vázquez, P. (2014). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, J. (2011). *Bento's Sketchbook*. New York: Pantheon Books.
- Boas, F. (1904, Octubre 21). *The History of Anthropology*. Science, N. 8. Vol. XX. No.512, 513-523. Recuperado en Marzo 2, 2017, desde <https://archive.org/metadata/jstor-1631123>

- Bourdieu, P. (2003), *Participant Objectivation*. Journal of the Royal Anthropological Institute, 9: 281–294. doi:10.1111/1467-9655.00150
- Bourdieu, P. (2001). *Science de la science et réflexivité*. (Cours et travaux). Paris: Raisons d’agir Editions.
- Caicedo, A. (2003). Aproximaciones a una antropología reflexiva. *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*. Recuperado en Marzo 22, 2017, desde <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600108>
- Clifford, J. (1995). *Dilemas de la Cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (Ciencias Naturales y del Hombre: antropología y etnografía). Barcelona: GEDISA.
- Clifford, J. (2001). Sobre la Autoridad Etnográfica. En, *Dilemas de la Cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (Ciencias Naturales y del Hombre: antropología y etnografía). Barcelona: GEDISA.
- Collier, R. (1994). *Digne: Le temps retrouvé*. París: Editions de l’Équinoxe.
- Del Cairo, C. (2008, June). *Clifford Geertz y el ensamble de un proyecto antropológico crítico*. Tabula Rasa. Recuperado en Marzo 8, 2017, desde <http://www.revistatabularasa.org/numero-8/cairoJaramillo.pdf>
- Di Napoli, P. (2013). La objetivación participante en el trabajo de campo. *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, 5, 77-97. Recuperado en Marzo 30, 2017, desde <http://www.revistadeantropologia.es/Textos/N5/La%20objetivacion%20participante%20en%20el%20trabajo%20de%20campo.pdf>
- Geertz, C. (1980). *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought*. The American Scholar, 49 (2), 165-179. Recuperado desde <http://www.jstor.org/stable/41210607>.
- Geertz, C. (2009). *La interpretación de las culturas* (4nd ed.). GEDISA.

- Ghasarian, C. (2008). Por los caminos de la etnografía reflexiva. En *De la etnografía a la antropología reflexiva* (Serie Antropológica, pp. 9-37). Buenos Aires: Ediciones del Sol. Recuperado en Abril 2, 2017, desde <https://cazembes.files.wordpress.com/2014/05/ghasarian-c-por-los-caminos-de-la-etnografia-reflexiva.pdf>.
- Guber, R. (2012). *La etnografía: método, campo y reflexividad* (Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Ed.
- Hallowell, A. I. (1965), *The history of anthropology as an anthropological problem*. Journal of the History of the Behavioral Sciences, Vol. 1: 24–38. Recuperado en Marzo 1, 2017, desde [http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/1520-6696\(196501\)1:1%3C24::AID-JHBS2300010105%3E3.0.CO;2-B/abstract](http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/1520-6696(196501)1:1%3C24::AID-JHBS2300010105%3E3.0.CO;2-B/abstract)
- Ingold, T. (2011). Both Created and Discovered: The Case for Reverie and Play in a Redrawn Anthropology. En *Redrawing Anthropology: material, movements and lines* (Anthropological studies of creativity and perception, pp. 115-128). Burlington, New Jersey: Ashgate.
- Ingold, T. (2011). Drawing Making Writing. *En Being alive: essays on movement, knowledge and description*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Ingold, T. (2011). Introduction. En *Redrawing Anthropology: material, movements and lines* (Anthropological studies of creativity and perception, pp. 115-128). Burlington, New Jersey: Ashgate.
- Jackson, M., & Jackson, M. (1989). *Paths toward a clearing: radical empiricism and ethnographic inquiry*. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press.
- Kaplan, D., & Manners, R. A. (1979). *Introducción crítica a la teoría antropológica* (3rd ed.). Madrid: Editorial Nueva Imagen.

- Lemons, D. (2006). *Drawing Physics*. Kansas: The MIT Press.
- Lyotard, J. F. (1985). *La Condición Posmoderna: Informe sobre el saber* (3rd ed., Vol. 18, Grandes obras del pensamiento contemporáneo). Barcelona: Planeta Agostini.
- Malinowski, B. (1986). *Los argonautas del Pacífico occidental* (Vol. 67, Grandes obras del pensamiento contemporáneo). Barcelona: Planeta Agostini.
- Marcus., G. E., & Fischer, M. M. (2000). *La Antropología Como Crítica Cultural: Un Momento Experimental en las Ciencias Humanas* (Biblioteca de Comunicación, Cultura y Medios). Madrid: Amorrortu Editores.
- McFadyen, L. (2011). Practice Drawing Writing Object. En *Redrawing Anthropology: material, movements and lines* (Anthropological studies of creativity and perception, pp. 33-43). Burlington, New Jersey: Ashgate.
- Melero, X. (2015). El comic como medio periodístico. *EU-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*. Recuperado el 15 de abril de 2017 desde <http://eu-topias.org/>
- Morales, S. y Barroso, G. (2014). El cómic de no-ficción como fuente para el estudio de los conflictos bélicos: Crónicas de Jerusalén. *Historia y Comunicación Social*, (Vol. 19), 231-248.
- Ramos, M. J. (2015). *Stop the Academic World, I Wanna Get Off in the Quai de Branly. Of sketchbooks, museums and anthropology*. Cadernos de arte e antropologia, (Vol. 4, No 2), 141-178. doi:10.4000/cadernosaa.989. Recuperado el 2 de Abril de 2017 desde <http://cadernosaa.revues.org/989#tocfrom1n1>
- Reinoso, C. (2010). *El surgimiento de la antropología posmoderna* (2nd ed.). GEDISA.
- Roldan, A. A., & Vermeulen, H. (2013). *Fieldwork and Footnotes Studies in the History of European Anthropology*. London: Taylor and Francis.

- Sheets-Johnstone, M. (2011). The Imaginative Consciousness of Movement: Linear Quality, Kinaesthesia, Language and Life. En *Redrawing Anthropology: material, movements and lines* (Anthropological studies of creativity and perception, pp. 115-128). Burlington, New Jersey: Ashgate.
- Stocking, G. (1983). *The ethnographer's magic. Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski*, En G.W. Stocking Jr. (ed.), *Observers Observed*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- Taussig, M. (2009). What Do Drawings Want? *Culture, Theory and Critique*, 50(2-3), 263-274. Doi: 10.1080/14735780903240299
- Taussig, M. T. (2011). *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Tondeur, K. (2016). Graphic Anthropology Field School. *Somatosphere*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <http://somatosphere.net/2016/10/graphic-anthropology-field-school.html>
- Veiga, U. M. (2008). El evolucionismo y el nacimiento de la antropología. En *Historia de la antropología, teorías, praxis y lugares de estudio*. (2nd ed., pp. 45-125). Madrid: UNED.
- Veiga, U. M. (2008). Introducción. En *Historia de la antropología, teorías, praxis y lugares de estudio*. (2nd ed., pp. 13-44). Madrid: UNED.
- Wadle, H. (2012). *Anthropology goes Comics: Comics Forum*. Recuperado el 17 de abril de 2017 desde <https://comicsforum.org/2012/02/03/anthropology-goes-comics-by-hannah-wadle/>

ANEXO 1: ILUSTRACIONES

Fig. 1. Ingold, T & Roberts, C. (2014). *Walking backwards, moving forwards: Quick sketches*. [Fotografía]. Recuperado el 29 de abril de 2017 desde <https://carolynjroberts.wordpress.com/tag/tim-ingold/>



Fig. 2. Ingold, T. & Roberts, C. (2014). *Sketchbook musings*. [Fotografía]. Recuperado el 29 de abril de 2017 desde <https://carolynjroberts.wordpress.com/tag/tim-ingold/>

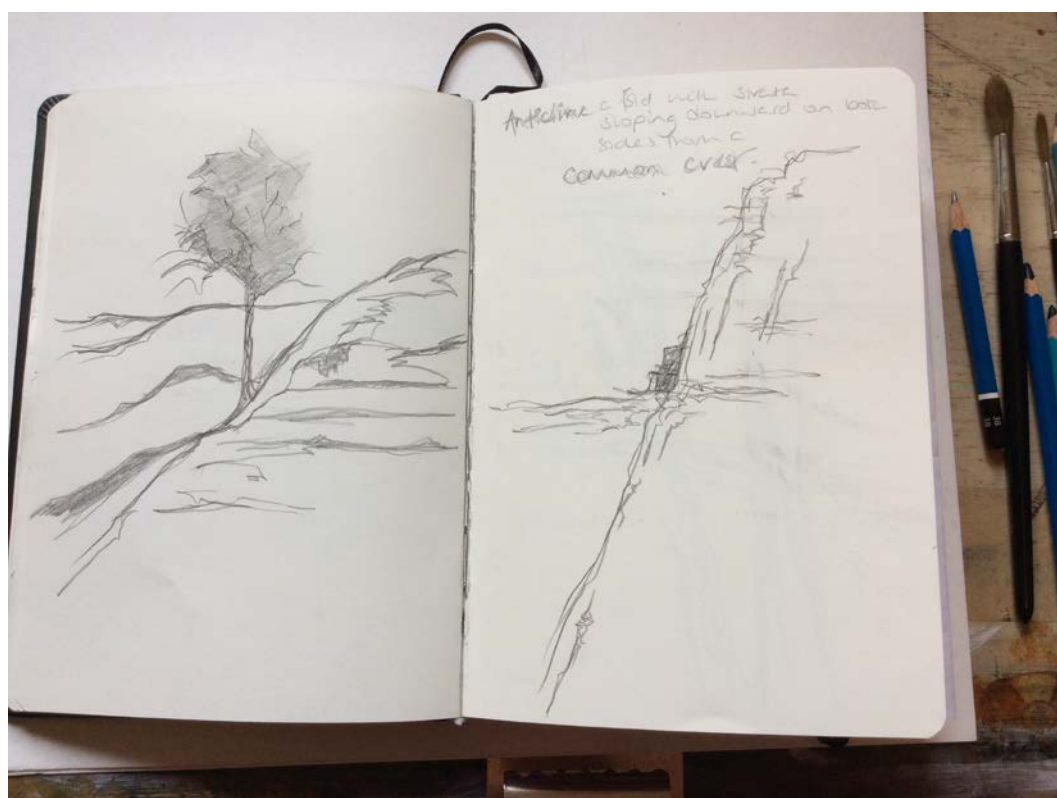


Fig. 3. Ingold, T. (2011). Salmon making their way up rivers. *En Redrawing Anthropology*. [Dibujo]. Realizado durante excursión a las cataratas de Foyers, Escocia. Abingdon, Oxon: Routledge.

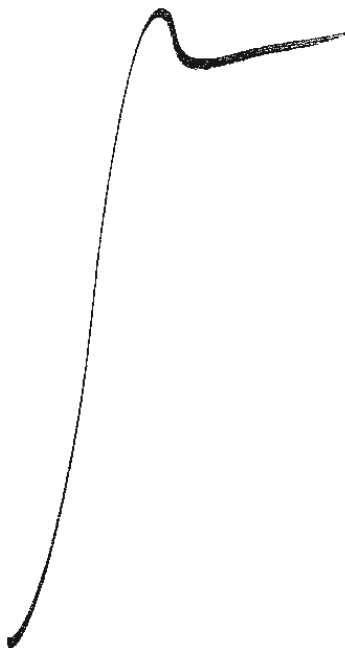


Fig. 4. Berger, J. (2011). Hand. *En Bento's Sketchbook*. [Dibujo]. New York: Pantheon Books.



Fig. 5. Berger, J. (2011). Beverly (esposa de Berger). En *Bento's Sketchbook*. [Dibujo]. New York: Pantheon Books.



Fig. 6. Berger, J. (2011). Búfalo: tinta sobre papel japonés, realizado durante su visita a la cueva de Chauvet. En *Bento's Sketchbook*. [Dibujo]. New York: Pantheon Books.

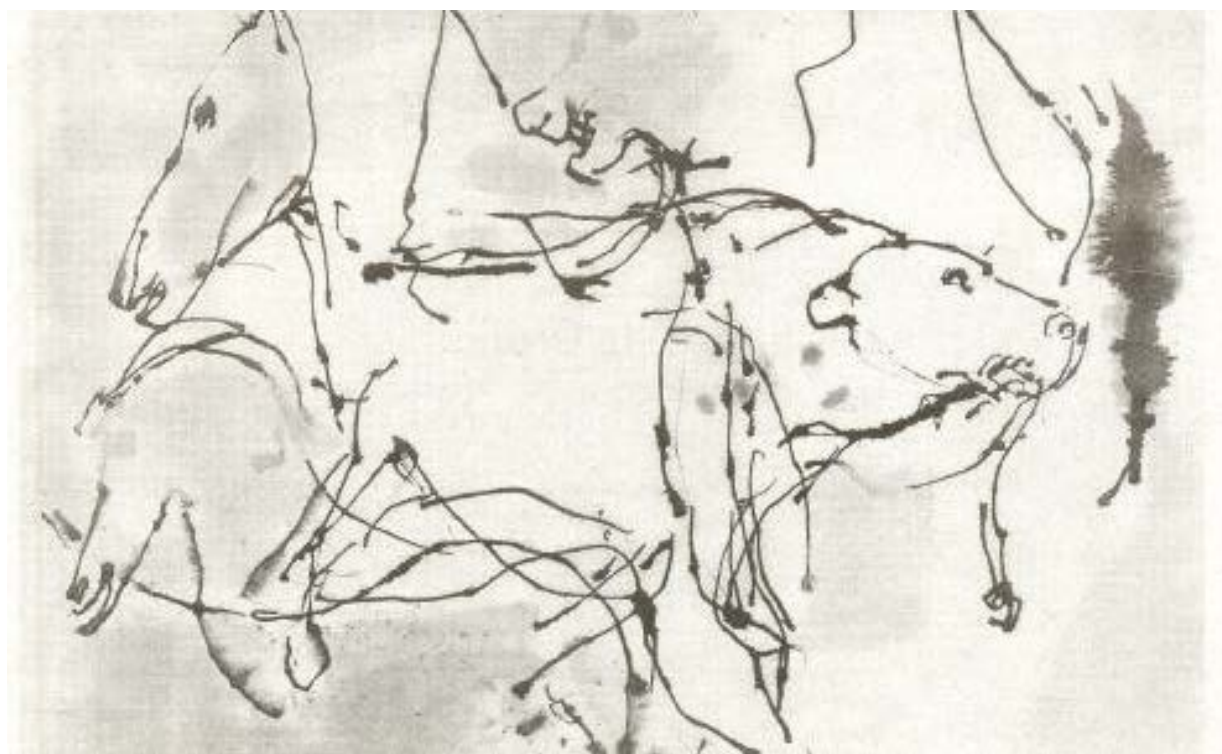


Fig. 7. Ravetz, A. (2011). Silla Alta. En *Redrawing Anthropology: material, movements and lines* (Anthropological studies of creativity and perception). Burlington, New Jersey: Ashgate.

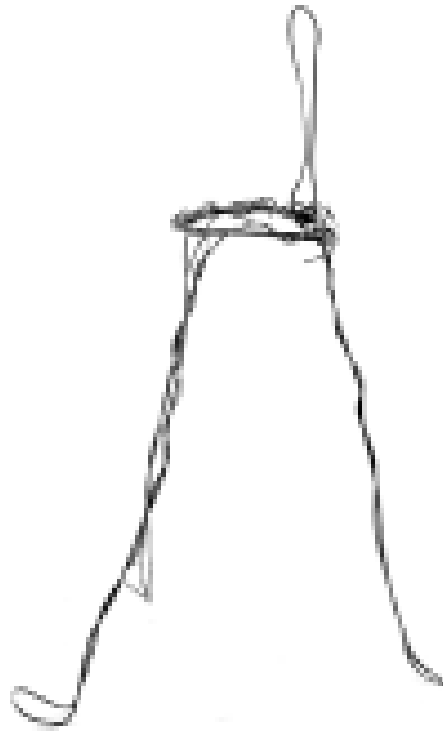


Fig. 8. Ravetz, A. (2011). Lines. En *Redrawing Anthropology: material, movements and lines* (Anthropological studies of creativity and perception). Burlington, New Jersey: Ashgate.

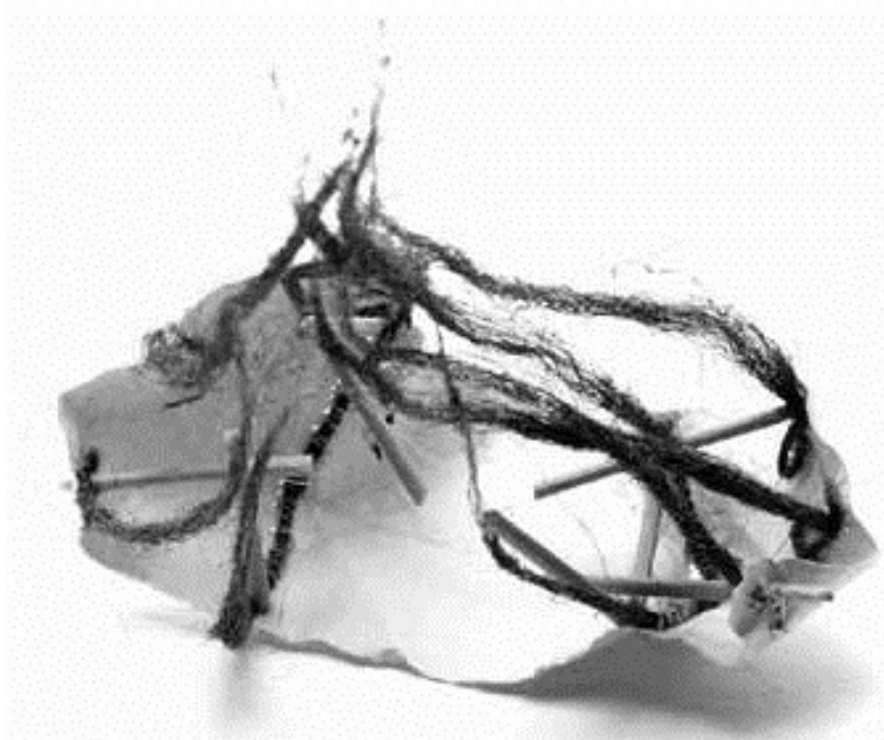


Fig. 9. Taussig, M. (2011). Cable cars, Medellin. Meeting with ex- ELN guerrillero, 2006. *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own.* Chicago, IL: University of Chicago Press.



Fig. 10. Taussig, M. (2011). My legs as viewed from my hammock (Sierra Nevada, land of the Kogis). *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own.* Chicago, IL: University of Chicago Press.



Fig. 11. Taussig, M. (2011). I swear I saw this. En *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

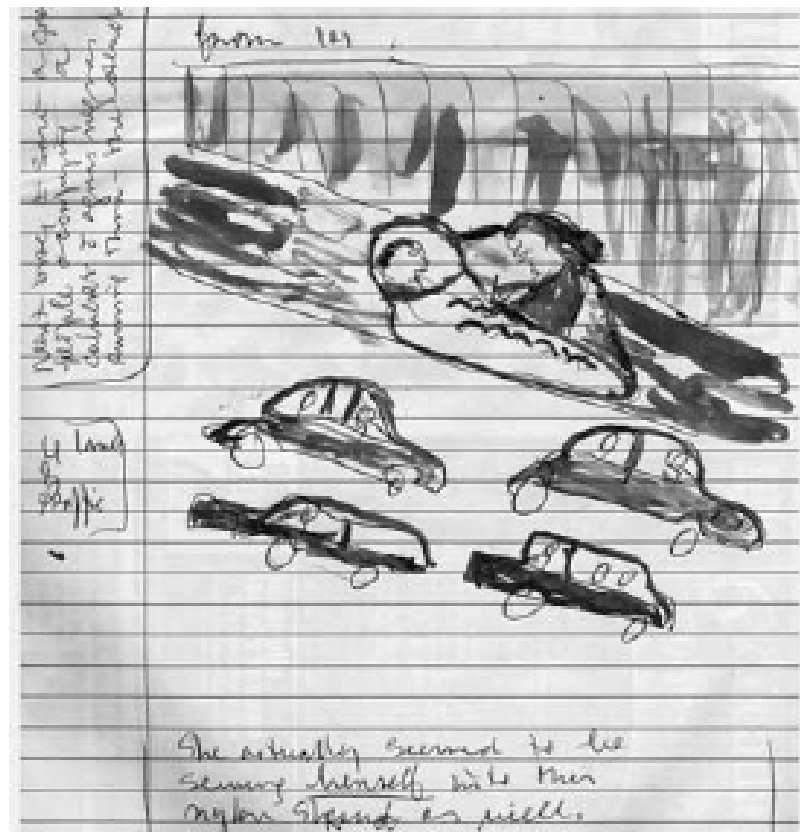


Fig. 12. Taussig, M. (2011). Metro's view . *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago, IL: University of Chicago Press.



Fig. 13. Taussig, M. (2011). City's walker. *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own.* Chicago, IL: University of Chicago Press.

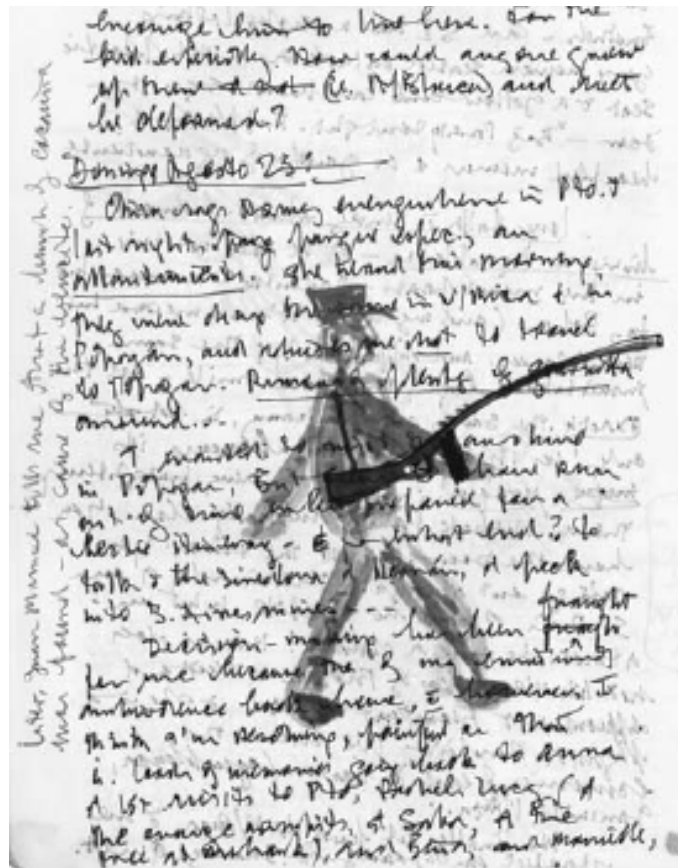


Fig. 14. Taussig, M. (2011). Espantos coming. *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own.* Chicago, IL: University of Chicago Press.



Fig. 15. Taussig, M. (2011). La Pola. *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago, IL: University of Chicago Press

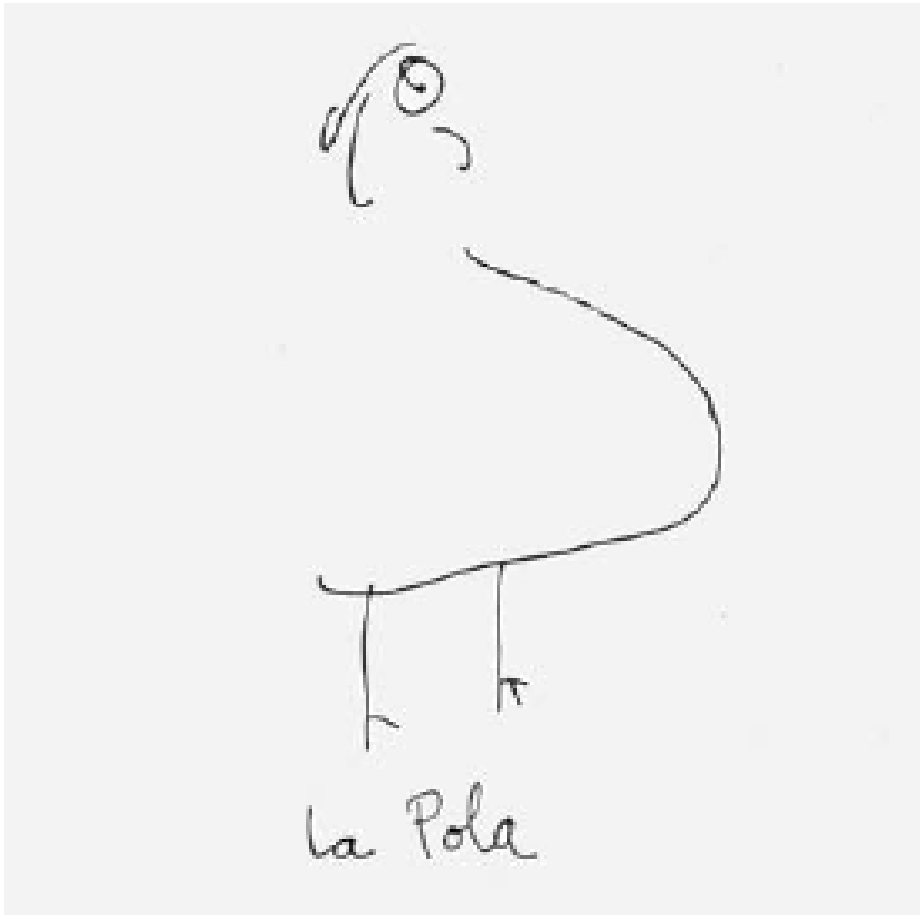


Fig. 16. McFayden, L. (2011). Site drawing of ring-ditch section. En *Redrawing Anthropology: material, movements and lines* (Anthropological studies of creativity and perception). Burlington, New Jersey: Ashgate.

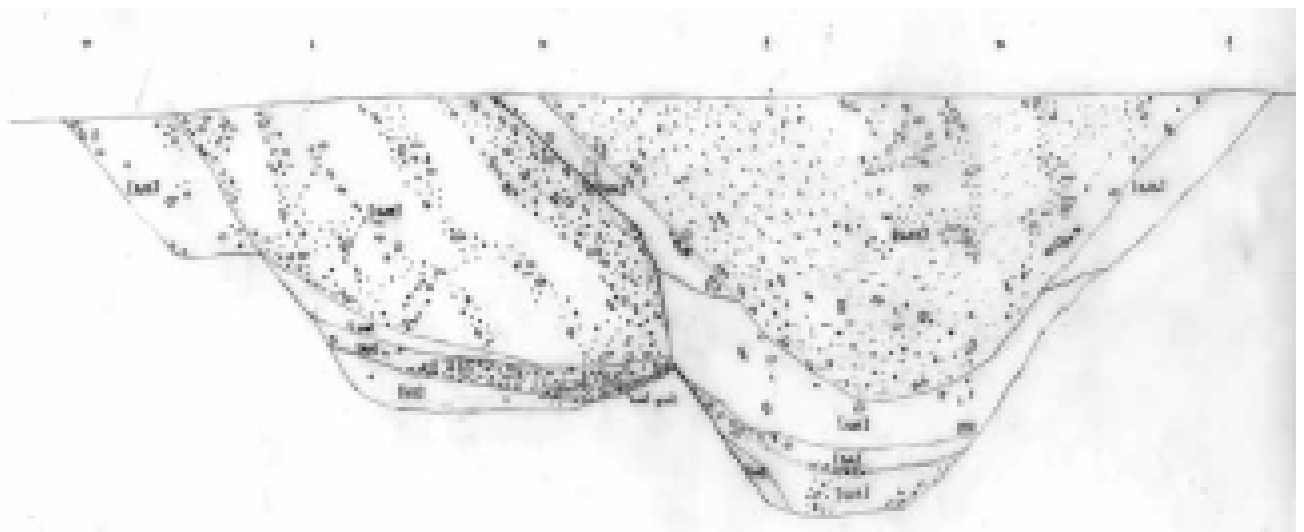


Fig. 17. McFayden, L. (2011). Site drawing: detail of section. En *Redrawing Anthropology: material, movements and lines* (Anthropological studies of creativity and perception). Burlington, New Jersey: Ashgate.

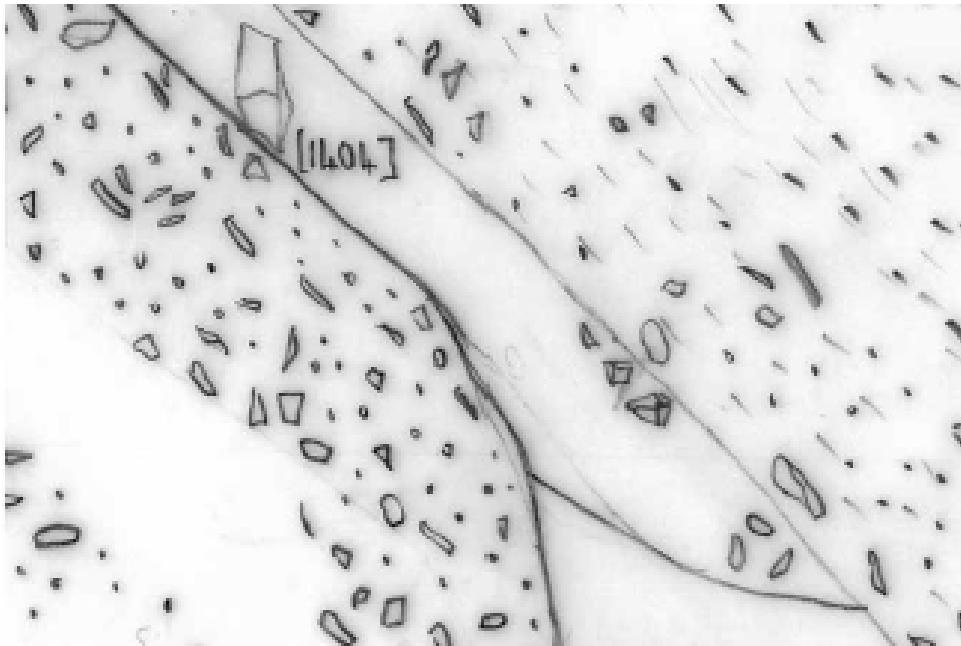


Fig. 18. Ramos, J. (2015). Reportage Ethnographique au Musée du Quai de Cliché 1. En *Stop the Academic World, I Wanna Get Off in the Quai de Branly*. Of sketchbooks, museums and anthropology. Cadernos de arte e antropologia, (Vol. 4, No 2), 141-178. doi:10.4000/cadernosaa.989. Recuperado el 15 de abril desde <http://www.navba.ffch.ufba.br/cadernos/2015-02/Ramos/Gallery/index.html>.

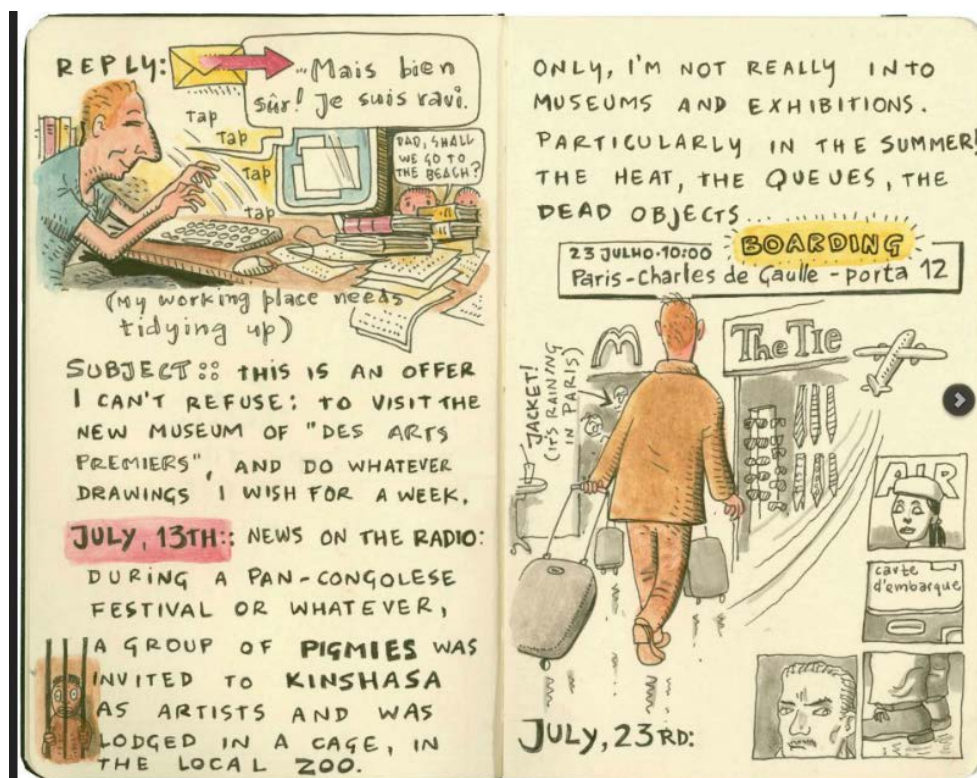


Fig. 19. Ramos, J. (2015). Reportage Ethnographique au Musée du Quai de Cliché 2. En *Stop the Academic World, I Wanna Get Off in the Quai de Branly*. Of sketchbooks, museums and anthropology. Cadernos de arte e antropologia, (Vol. 4, No 2), 141-178. doi:10.4000/cadernosaa.989. Recuperado el 15 de abril desde <http://www.navba.ffch.ufba.br/cadernos/2015-02/Ramos/Gallery/index.html>.

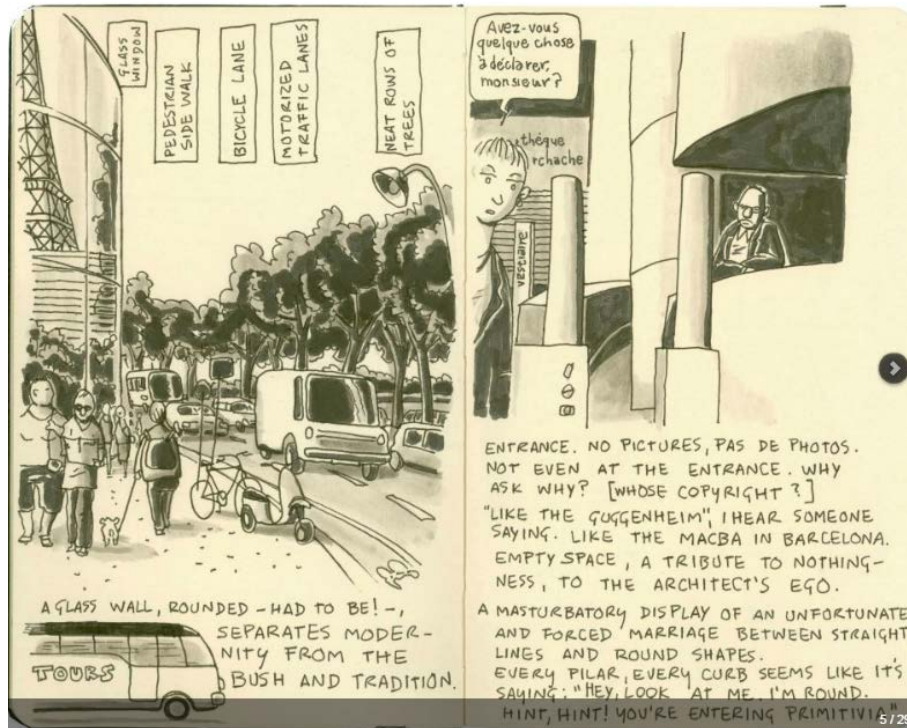


Fig. 20. Ramos, J. (2015). Reportage Ethnographique au Musée du Quai de Cliché 3. En *Stop the Academic World, I Wanna Get Off in the Quai de Branly*. Of sketchbooks, museums and anthropology. Cadernos de arte e antropologia, (Vol. 4, No 2), 141-178. doi:10.4000/cadernosaa.989. Recuperado el 15 de abril desde <http://www.navba.ffch.ufba.br/cadernos/2015-02/Ramos/Gallery/index.html>.

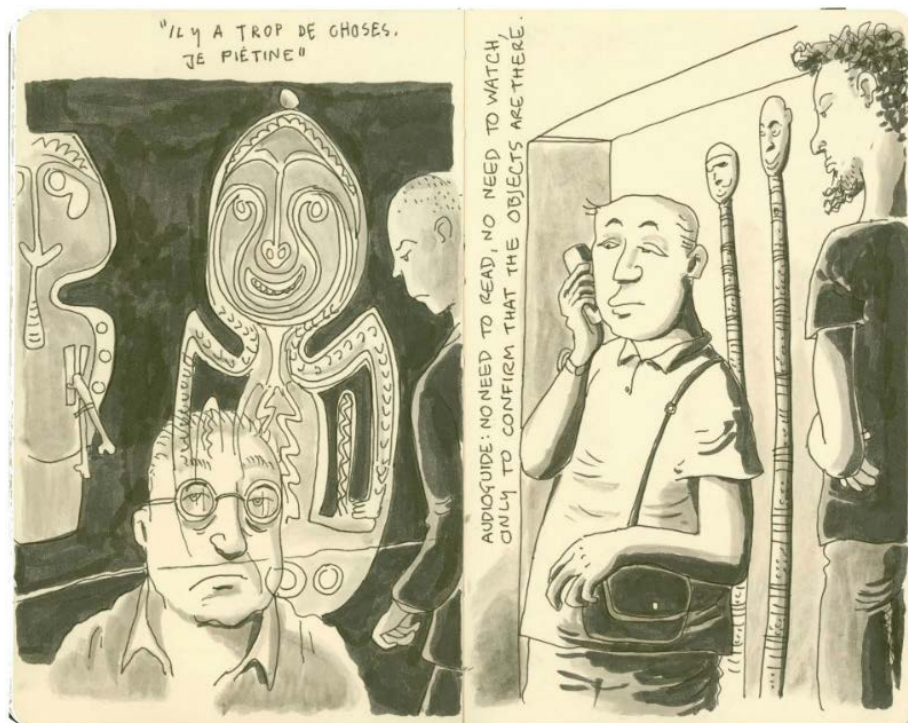


Fig. 21. Ramos, J. (2015). Reportage Ethnographique au Musée du Quai de Cliché 4. En *Stop the Academic World, I Wanna Get Off in the Quai de Branly*. Of sketchbooks, museums and anthropology. Cadernos de arte e antropologia, (Vol. 4, No 2), 141-178. doi:10.4000/cadernosaa.989. Recuperado el 15 de abril desde <http://www.navba.ffch.ufba.br/cadernos/2015-02/Ramos/Gallery/index.html>.



Fig. 22. Sacco, J. (2010). Autorretrato.



Fig. 23. Sacco, J. (2010). *Notas al pie de Gaza* (detalle), Mondadori.



Fig. 24. Aguilar, F. (2013). *Leyenda de El Choco*. En *De la entrevista etnográfica al dibujo de historietas, mitos, leyendas y cosas así*. (Tesis de maestría). Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Facultad de Artes, Cuernavaca, México.



Fig. 27. Brackenbury, A. (2015). Graphic adaptation of Vincent Lyon-Callo's *Inequality, Poverty, and Neoliberal Governance*, courtesy of Nick Craine. EthnoGRAPHICS. Toronto University Press.

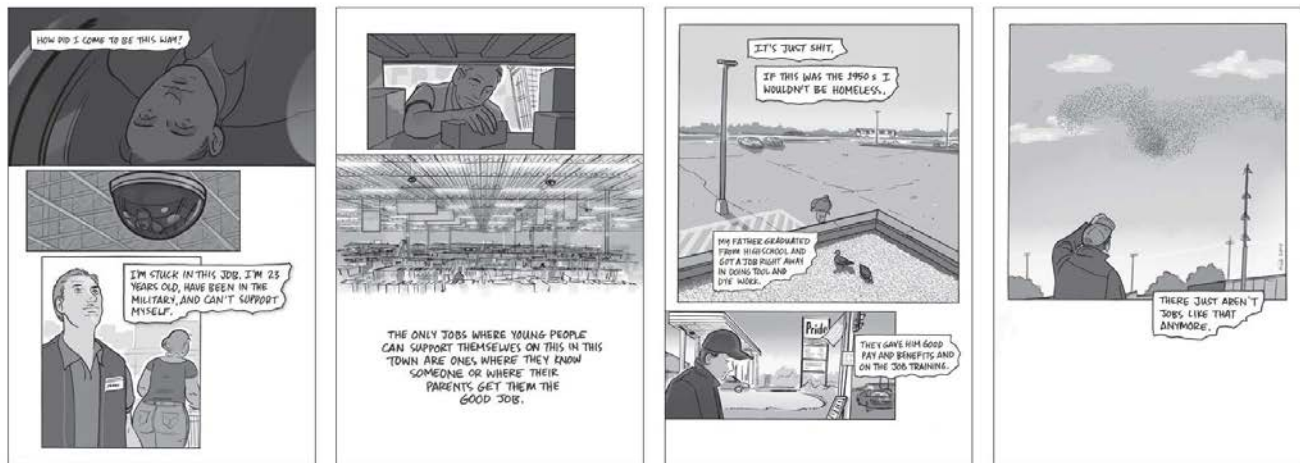


Fig. 28. Ponomarew, M. (2011). *Stereotypes: Wrong diagnosis*. En *Public Space, Information Accessibility, Technology, and Diversity at Oslo University College*. Oslo University, Noruega.

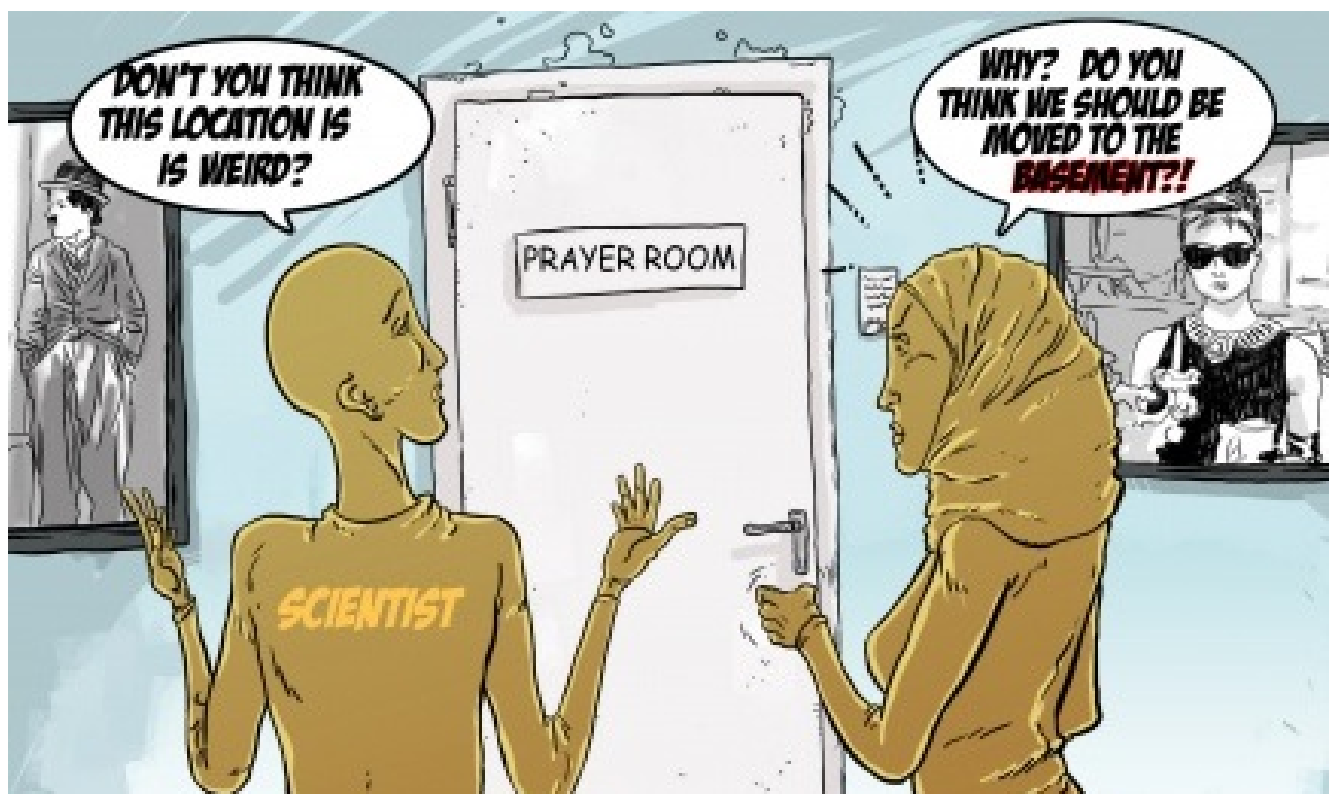


Fig. 29. Ponomarew, M. (2011). Stereotypes: Culture or Money. En *Public Space, Information Accessibility, Technology, and Diversity at Oslo University College*. Oslo University, Noruega.



Fig. 30. Anónimo. (2016). Field note sketch 1. En Graphic Anthropology Field School. *Somatosphere*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <http://somatosphere.net/2016/10/graphic-anthropology-field-school.html>



Fig. 31. Anónimo. (2016). Field note sketch 2. En Graphic Anthropology Field School. *Somatosphere*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <http://somatosphere.net/2016/10/graphic-anthropology-field-school.html>



Fig. 32. Anónimo. (2016). Comic project 1. En Graphic Anthropology Field School. *Somatosphere*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <http://somatosphere.net/2016/10/graphic-anthropology-field-school.html>



Fig. 33. Anónimo. (2016). Comic project 2. En Graphic Anthropology Field School. *Somatosphere*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <http://somatosphere.net/2016/10/graphic-anthropology-field-school.html>



Fig. 34. Atkins, M. (s.f.). The Dark Side of the Village 1. En Wadle, H. (2012). *Anthropology goes Comics*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <https://comicsforum.org/2012/02/03/anthropology-goes-comics-by-hannah-wadle/>

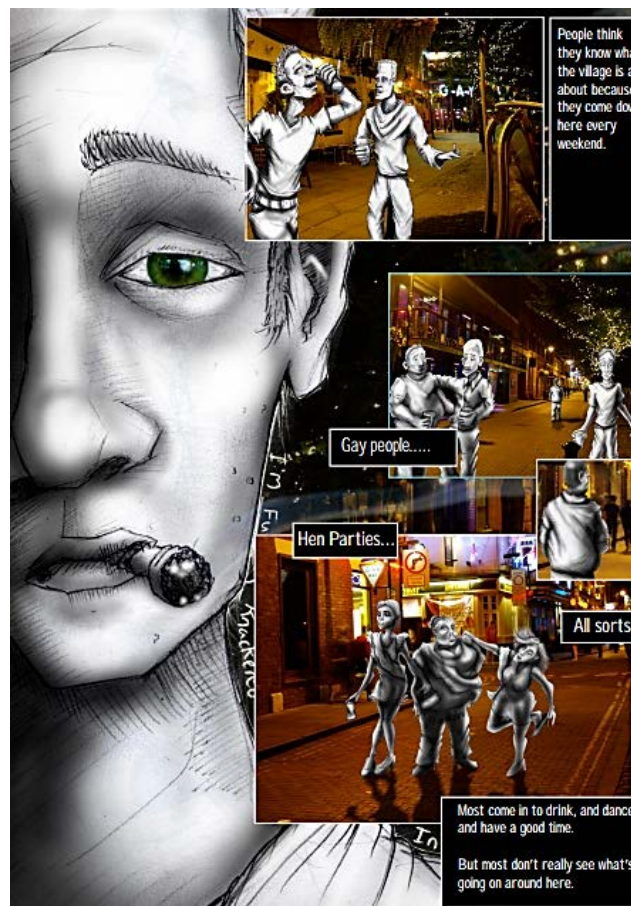


Fig. 35. Atkins, M. (s.f.). The Dark Side of the Village 5. En Wadle. H. (2012). *Anthropology goes Comics*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <https://comicsforum.org/2012/02/03/anthropology-goes-comics-by-hannah-wadle/>

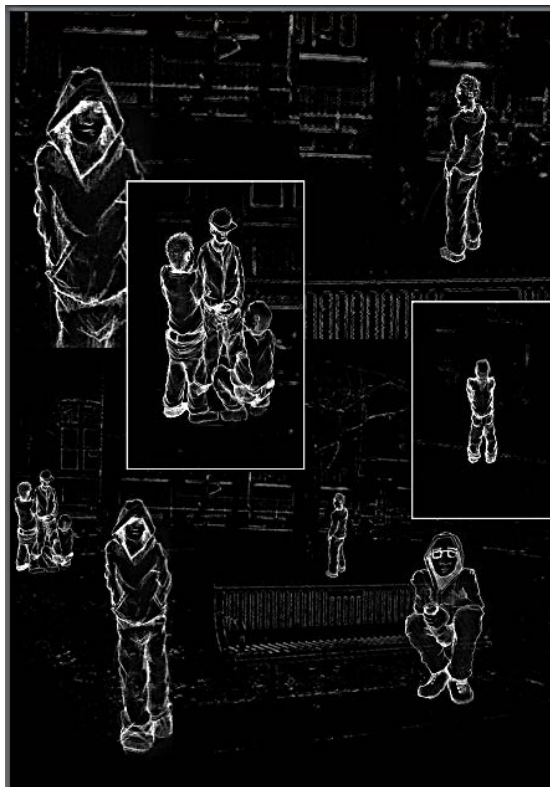


Fig. 36. Atkins, M. (s.f.). The Dark Side of the Village 7. En Wadle. H. (2012). *Anthropology goes Comics*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <https://comicsforum.org/2012/02/03/anthropology-goes-comics-by-hannah-wadle/>

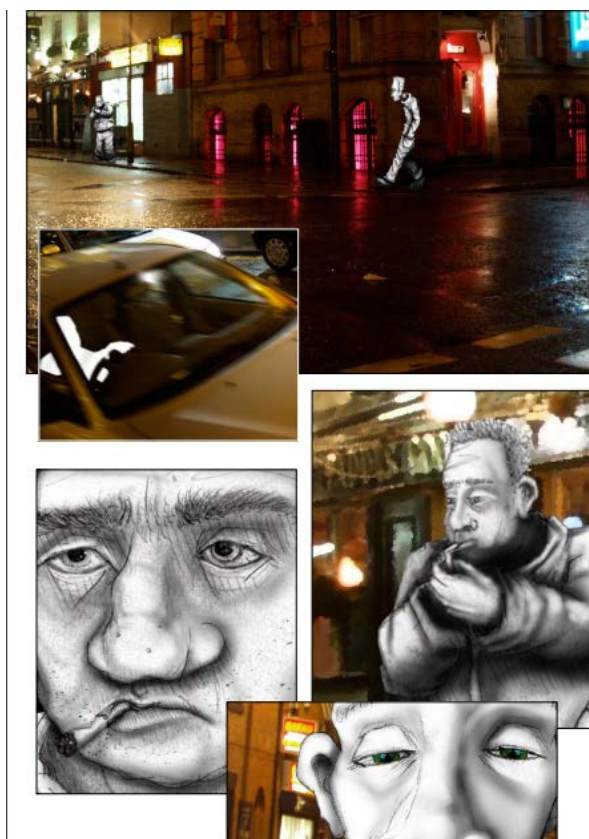


Fig. 37. Atkins, M. (s.f.). The Dark Side of the Village 9. En Wadle, H. (2012). *Anthropology goes Comics*. Recuperado el 16 de abril de 2017 desde <https://comicsforum.org/2012/02/03/anthropology-goes-comics-by-hannah-wadle/>

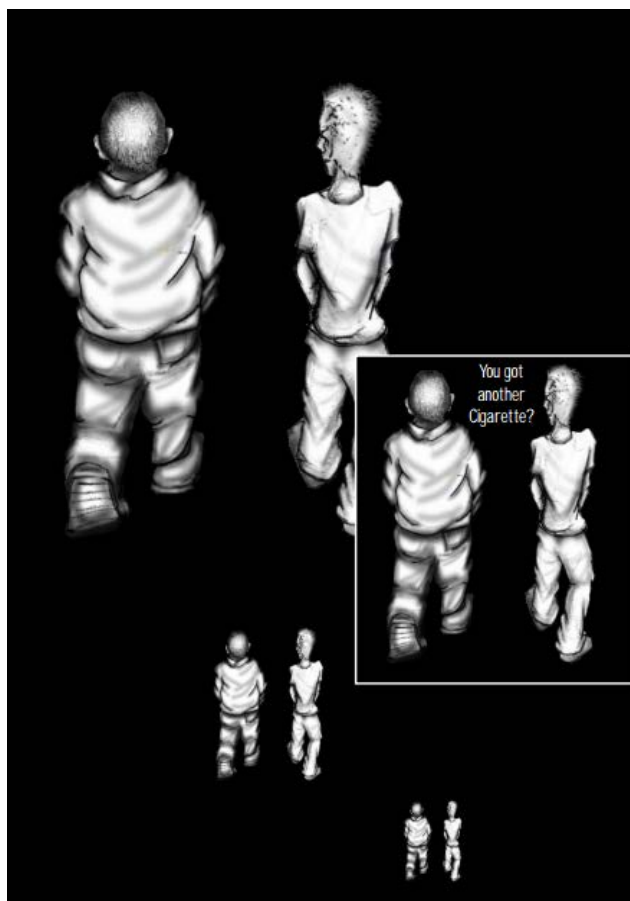


Fig. 38. McCloud, S. (1994). The Gutter (página 68). En *Understanding Comics*. William Morrow Paperbacks, Estados Unidos.



Fig. 39. McCloud, S. (1994). The Gutter (página 68). En *Understanding Comics*. William Morrow Paperbacks, Estados Unidos.



Fig. 40. McCloud, S. (1994). The Gutter (página 66). En *Understanding Comics*. William Morrow Paperbacks, Estados Unidos.



ANEXO 2: DIBUJOS PERSONALES

* Los dibujos a continuación son una serie de tres gráficos elaborados a partir de dos entrevistas al cubano Yaciel Sánchez Ruiz, de 26 años, con quien tuve el placer de trabajar cuando realizaba una etnografía sobre la migración cubana en el Barrio la Florida (Quito).

* Los dibujos contienen fragmentos de la entrevista realizada.

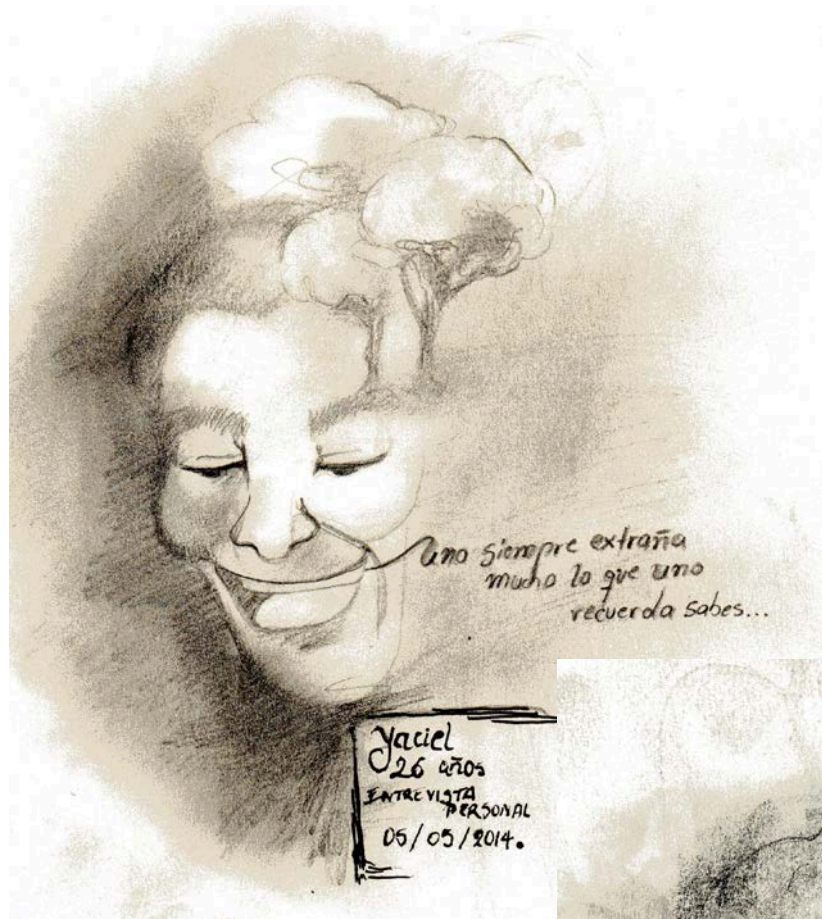


Fig. 41. Caricatura inspirada en Yaciel mientras me cuenta sobre su infancia.

05/05/2014

Fig. 42. Dibujo inspirado en un recuerdo de Yaciel “La Ceiba”

05/05/2014





Fig. 43. Dibujo (basado en fotografía) inspirado en el testimonio de Yaciel: “Un verano en Trinidad”

05/05/2014

- Los dibujos a continuación son dibujos realizados en mi diario de campo durante una visita al centro histórico de la ciudad, con el propósito de reflexionar acerca del espacio público, su uso y actores.

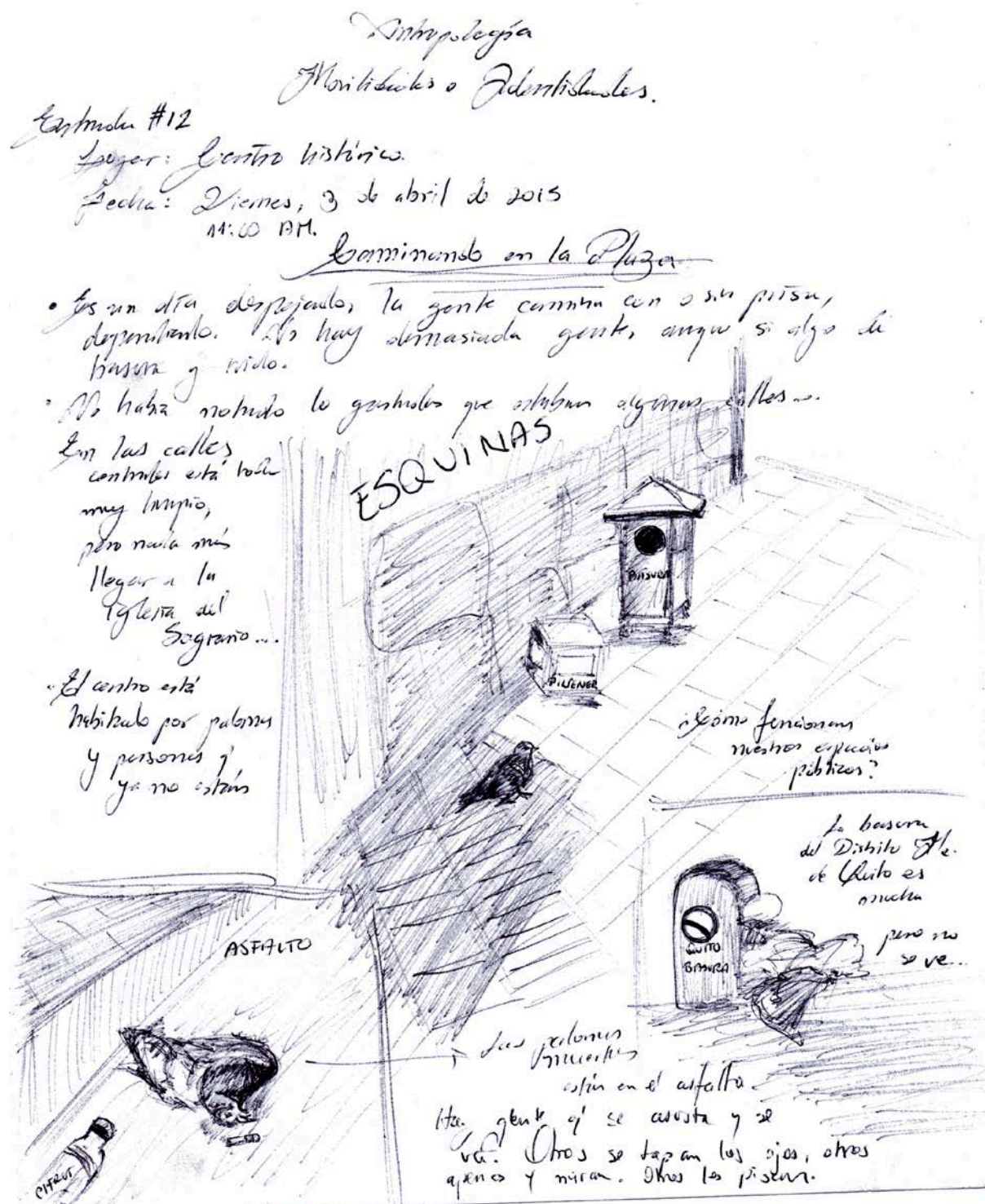


Fig. 44. Dibujos de Campo. Visita al centro. Abril, 2015. “Esquinas”

El uso del espacio urbano. Confluencias y Personajes.
Detrás de la plaza grande, camino a la plaza de
San Francisco, entre los callejones.

- Están las personas de
paseo, aquellos que
transitan por todos los
callejones como de costumbre,
como para descubrir
cómo va.

Pero, ¿cómo son aquellos
que pertenecen a esos
callejones?

- El espectáculo

- El grito de la
vida.

- El caballo de
carruaje

- El turista.

- El comerciante

- La danza
quiteña

CALLEJONES
de Chito
Personajes
Coloniales

ESPECTACULO
DE CARRUAJE

Grito de
vida de
Chito

IGLESIA DE
SAN FRANCISCO

La iglesia se halla
ampliada por el
municipio. El paseo se
encuentra bloqueado y
la señal es muy clara.
Se Prohibe Pasar.
¿Qué otros lugares de
la ciudad pueden ser
así?

El sentimiento es extremo



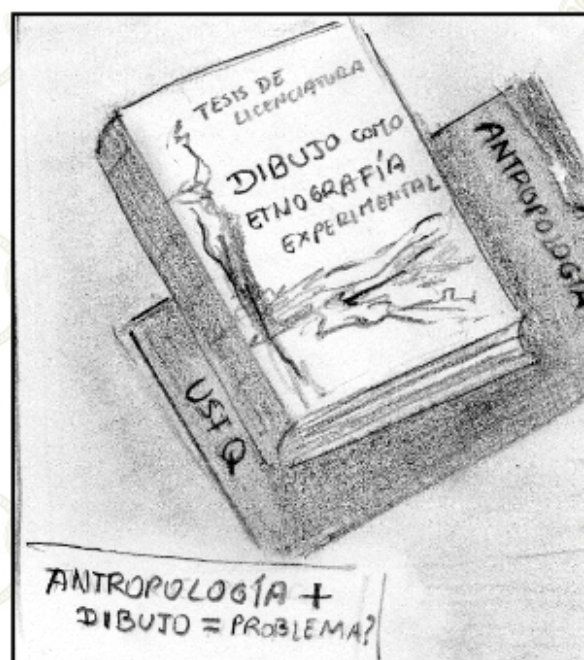
Fig. 45.. Dibujos de Campo. Visita al centro. Abril, 2015. "Callejones"

- **Fig. 46.** Las láminas siguientes corresponden a un breve ejercicio realizado durante un taller de exploración del cómic y medios mixtos. Para realizarlo, se seleccionó la anécdota con la que da inicio la introducción del presente trabajo.

EL DIBUJO Y YO

Una anécdota en cómic







**Al final, ¡siempre se puede
hacer algo!**